

**YARATICI ENDÜSTRİ KAVRAMI BAĞLAMINDA
TELEVİZYON FİLMİ SENARYOLARI: SARUHAN VE PİNHAN
ÖRNEĞİ**


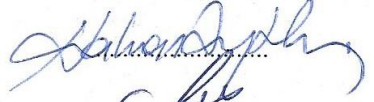

Halid Seyfullah Şimşek

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Celal Oktay Yalın**

**İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ekim 2018**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Halid Seyfullah ŞİMŞEK'in "Yaratıcı Endüstri Kavramı Bağlamında Televizyon Filmi Senaryoları: Saruhan ve Pinhan Örneği" başlıklı tezi 24/09/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca, Radyo Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında Yüksek Lisans/Doktora tezi ~~oy birliğiyle / oy çokluğuyla, başarılı / başarısız~~ olarak kabul edilmiştir.

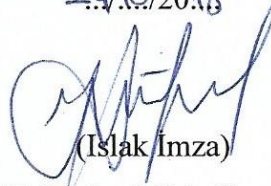
	Unvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı) :	Prof. Dr. Celal Oktay YALIN	
Üye :	Dr. Öğr. Üyesi Hakan AYTEKİN	
Üye :	Prof. Dr. Cenk DEMİRKIRAN	

Doç. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL
Enstitü Müdürü

İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu tezin bana ait özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmamın Maltepe Üniversitesinde kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığımı ve öngörüle standartları karşıladığımı beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tür ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

24/10/2018



(Islak İmza)

Halid Seyfullah Şimşek

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam sũresince karşılaştığım sorunlara karşı gũsterdiđi sabrı, anlayışı, yol gũstericiliđi ve kıymetli katkılarından tũrũ değerli hocam ve danışmanım Sayın Prof. Dr. Celal Oktay YALIN'a; doğru kaynaklara ynelmeme deki ve tez metnimin redaksiyonundaki değerli katkılarından tũrũ kıymetli dostum Sermin ÇAKMAK AFŐİN'e teŐekkũrũ borç bilirim.

Halid Seyfullah ŞİMŞEK

Ekim 2018



ÖZ

YARATICI ENDÜSTRİ KAVRAMI BAĞLAMINDA TELEVİZYON FİLMİ SENARYOLARI: SARUHAN VE PİNHAN ÖRNEĞİ

Halid Seyfullah Şimşek

Yüksek Lisans Tezi

Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Celal Oktay Yalın

Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018

“Yaratıcı Endüstri Kavramı Bağlamında Televizyon Filmi Senaryoları: Saruhan Ve Pinhan Örneği” isimli bu tez çalışması, içinde bulunduğumuz ekonomik ve kültürel dinamiklere dair bir kavrayış olarak düşünülebilecek yaratıcı endüstriler kavramını ve yaratıcı endüstri ürünü olarak nitelendirilebilecek televizyon filmi senaryolarını ele almaktadır. Çalışma kapsamında yaratıcı endüstriler ve bir endüstri ürünü olarak değerlendirilen senaryonun sanatsal ve ekonomik bağlamı tartışılmış ve güncel örnekler üzerinden senaryo analizi yapılmıştır. Söz konusu senaryolar öncelikle genel senaryo yapısı bakımından incelenmiş fakat ağırlık bu çalışmanın temel konusu olan yaratıcı endüstriler kapsamında üretim analizine verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yaratıcı Endüstriler, Televizyon Filmleri, Senaryo,

ABSTRACT

TELEVISION MOVIE SCRIPTS IN THE CONTEXT OF THE CREATIVE INDUSTRIES CONCEPT: SARUHAN AND PINHAN CASES

Halid Seyfullah Şimşek

Master Thesis

Radio, Cinema and Television Department

Thesis Advisor: Prof. Dr. Celal Oktay Yalın

Maltepe University Institute of Social Science, 2018

This thesis, named as "Television Movie Scripts in the Context of the Creative Industries Concept: Saruhan And Pinhan Cases" discusses creative industries which can be considered as a contemporary understanding of the economic and cultural dynamics and television movie scenarios that can be described as the creative industry products. Within the scope of the study, the creative industries and the artistic and economic context of the scenario that considered as an industrial product were discussed and a scenario analysis was conducted on the current examples. These scenarios were firstly examined in terms of general scenario structure, but the concentration was given to production analysis within the context of creative industries which is the main subject of this study.

Keywords: Creative Industries, Television Movies, Scenario

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. YARATICI ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ OLARAK SENARYO.....	3
1.1 Yaratıcı Endüstriler: Fikir Sanat- Ekonomi İlişkisi	3
1.2 Bir Yaratıcı Endüstri Ürünü Olarak Senaryonun Sanatsal Bağlamı	11
1.3 Bir Yaratıcı Endüstri Ürünü Olarak Senaryonun Ekonomik Bağlamı.....	15
2. YARATICI ENDÜSTRİ ÖRNEĞİ OLARAK TRT TV FİLMLERİ PROJESİ.....	21
2.1 TRT TV Filmleri Projesi Ortaya Çıkış Süreci ve Amacı.....	21
2.2 TRT TV Filmleri Projesi Başvuru Değerlendirme Süreci	22
2.3 TRT TV Filmleri Projesi Film Yapım Süreci	25
2.4 Yaratıcı Endüstriler Bağlamında TRT TV Filmleri Projesi Değerlendirme.....	26
3. TRT TV FİLMLERİ PROJESİ ÖRNEĞİNDE SENARYO ANALİZİ.....	29
3.1 Senaryo Analiz Yöntemi ve Analiz Soruları.....	29
3.2 Saruhan Filmi Senaryo Analizi	31
3.3 Pinhan Filmi Senaryo Analizi	38
3.4 Senaryoların Karşılaştırmalı Değerlendirmesi.....	44
SONUÇ.....	56
<u>EK'LER</u>	61
EK 1. Saruhan Filmi Künyesi	61
EK 2 Pinhan Filmi Künyesi	62
KAYNAKÇA	63

ÖZGEÇMİŞ

Halid Seyfullah Şimşek

Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Eğitim

<i>Derece</i>	<i>Yıl</i>	<i>Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı</i>
Y.Ls.	2018	Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Ls.	2009	Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Bölümü
Lise	1999	Samandıra Lisesi

İş/İstihdam

<i>Yıl</i>	<i>Görev</i>
2014 - 17	TRT TV Dairesi Başkan Yardımcısı
2011 - 14	Öğretim Görevlisi. Plato Meslek Yüksekokulu
2005 – 11	Senaryo yazarı. Serbest.

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı	: İstanbul, 1981	Cinsiyet: Erkek
Yabancı diller	: İngilizce	
GSM / e-posta	: +90 507 000 5147 / halids@gmail.com	

GİRİŞ

“Yaratıcı Endüstri Kavramı Bağlamında Televizyon Filmi Senaryoları: Saruhan Ve Pinhan Örneği” başlıklı bu çalışmada akademik literatürde görece yeni bir kavram olan yaratıcı endüstri kavramı ve yaratıcı endüstri ürünü olarak nitelendirilebilecek televizyon filmi senaryoları tartışılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünde içinde bulunduğumuz ekonomik ve kültürel dinamiklere dair bir kavrayış olarak düşünülebilecek yaratıcı endüstriler kavramı derinlemesine tartışılacak ve literatürün aktarılması yoluyla yaratıcı endüstrilerin çerçevesi çizilecektir. Güncel bir tartışma konusu olmakla birlikte çok katmanlı bir zeminde ele alınabilecek yaratıcı endüstrilerin dinamikleri geçmişten günümüze uzanan farklı sosyolojik, ekonomik ve iletişim bilimleri kuramlarından yola çıkan bir çerçeveye anlaşılabilir. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde kültür çalışmaları ve ekonomi politik temelli tartışmalarla birlikte bu iki ekolün birbirleriyle olan ilişki ve etkileşimlerinin yaratıcı endüstriler kuramının anlaşılmasındaki rolü tartışılacaktır. Çalışmanın kuramsal bölümü olarak tanımlanabilecek ilk bölümde ayrıca bir yaratıcı endüstri ürünü olarak senaryonun sanatsal ve ekonomik bağlamı ayrı başlıklar altında ele alınacaktır. Bir sanat ürünü olduğu konusunda üzerinde fikir birliğine varılmamış olan senaryo hakkında geliştirilen düşüncelerin aktarılmasının yanı sıra senaryonun ilişkili olduğu düşünülen diğer sanat dallarıyla etkileşimi incelenecektir. Bu bölümün son tartışma konusu olarak senaryonun ekonomik bağlamı ele alınacak ve bir yaratıcı endüstri ürünü olarak senaryonun marjinal kar sağlama olanaklılığı Türkiye pazarı özelinde tartışılacaktır.

Kuramsal tartışmalarla şekillenen ilk bölümün ardından ikinci bölümde yaratıcı endüstrilere örnek teşkil edebileceği düşünülen TRT TV Filmleri projesi ele alınacaktır. Projenin yaklaşık iki yıla yayılan süreci ayrı başlıklar altında aktarılıp bu süreçlerin yaratıcı endüstriler bağlamında nasıl okunabileceği tartışılacaktır. Projeye başvuran yüzlerce senaryonun değerlendirme süreci, değerlendirme sonucunda filme çekilmesi uygun görülen projelerin ön hazırlık ve yapım süreçlerinin aktarımı sonrası ikinci

bölümün son kısmı olarak TRT TV Filmleri projesi yaratıcı endüstrilerle ilgili kuramsal tartışmalar ışığında analiz edilecektir.

Çalışmanın son bölümü, ilk iki bölümü oluşturan başlıkların temel alınarak TRT TV Filmleri projesi kapsamında çekilen otuz üç filmin arasından seçilen *Saruhan* (Emre Konuk, 2016) ve *Pinhan* (Ömer Gökhan Erkut, 2016) filmlerinin analiz edilmesine ayrılmıştır. Bu analiz, aynı proje kapsamında benzer süreçlerden geçerek üretilen, her ikisi de polisiye türünde olan fakat farklı senarist ve yönetmenlerin üretimlerinin sonucu olarak ortaya çıkan iki yeni endüstri ürününün bir arada ele alınmasıyla gerçekleştirilecektir. Söz konusu senaryolar öncelikle genel senaryo yapısı bakımından incelenmiş fakat ağırlık bu çalışmanın temel konusu olan yaratıcı endüstriler kapsamında üretim analizine verilmiştir. Daha açık bir ifade ile çalışmanın son bölümü, örneklem olarak seçilen televizyon filmi senaryolarının hem özgül biçimini hem de üretim mecrasını kapsayan, bu çalışmanın temel argümanlarından biri olan yaratıcı endüstri ürünü olması bağlamında tartışılması amacıyla analiz edilmesine ayrılmıştır.

1. YARATICI ENDÜSTRİ ÜRÜNÜ OLARAK SENARYO

1.1. Yaraticı Endüstriler: Fikir Sanat- Ekonomi İlişkisi

Yaraticı Endüstriler yalnızca bir üretim modelini tanımlayan bir kavram değil, içinde bulunduğumuz ekonomik, kültürel ve sosyal dünyanın dinamiklerine dair bir kavrayış olarak düşünülmelidir. Bu sebeple özellikle son çeyrek yüzyılda yaraticı endüstrilerin “sosyal, ekonomik ve kültürel yaşam üzerindeki etkileri profesyoneller, akademisyenler, kamu kurumları ve politika yapıcılar tarafından yaygın olarak tartışılmaktadır” (Aslan, 2017). Literatürde yer alan, yaraticı endüstrilerin çeşitli açılardan ele alındığı tartışmalardan önce kavramın genel kabul gören tanımlarını aktarmak anlamlı olacaktır:

Yaygın kabul gören İngiliz Kültür Medya ve Spor Müdürlüğü (DCMS) tarafından 2001 yılında yapılan tanıma göre “Yaraticı endüstriler kökeninde bireysel yaraticılık ve yeteneği barındıran, fikri mülkiyet hakkının kazanılması ve kullanılması aracılığıyla, refah seviyesinin yükseltilmesi ve meslek edinmeye dayalı iş potansiyeli yaratan endüstrilerdir” (Büker, 2017)

Avustralya Ulusal Bilgi Ekonomisi Ofisi (NOIE) tarafından 2013 yılında yapılan tanıma göre ise “Yaraticı endüstriler; reklamcılık, mimarlık, tasarım, yazılım, film ve televizyon yapımı, müzik, fotoğrafçılık, yayıncılık ve sahne sanatları gibi iş kollarını kapsayan, genellikle yaraticı öznenin emek girdisi ile karakterize edilen sektörlerin bütünüdür” (Aslan, 2017)

Yukarıda iki örneği aktarılan yaraticı endüstri tanımlarının tamamının ortaklaştığı nokta ismine taşıdığı bireysel veya kolektif yaraticılığın kavramın oluşma ve tartışılma zemini olarak görülmesi gerekliliğidir. Yaraticılığın insanlık tarihiyle yaşit olmasına rağmen görece güncel bir tartışma alanına olanak sunmasının güncel pazar ekonomisiyle, toplumsal politikalarla ve devletlerin kalkınma planlarıyla yakından ilgilidir ve her bir mecranın kendi literatüründe konuyla ilgili tartışmalar bulmak mümkündür. Yaraticı endüstri kavramının uzandığı her bir alanının aynı metinde tartışılması mümkün değildir, bu metin yaraticı endüstriler “Artistik, yaraticı ve entelektüel çabaların birleşmesi ile hayat bulan ürün ve hizmetleri tanımlayan, kültürel ve ticari aktivitelerin kesiştiği bir alan” (Turok, 2003: 552).” olarak ele almakta kültür ve ekonomi ilişkisini sinema ve televizyonu da çatısına alan iletişim sosyolojisi bağlamında tartışmaktadır.

Gonca Aslan, “Yaratıcı endüstriler ile ilgili egemen görüş uzun bir süre kültür çalışmaları ekolünden, özellikle Frankfurt Okulu’nun devamı niteliğini taşıdığı anlaşılmaktadır” sözleriyle yaratıcı endüstrileri tartışmak için gerekli zeminlerden birini işaret ederken günümüzde, bu kavramın yönetim ve ekonomi alanları kapsamında da tartışıldığını belirtmektedir (Aslan, 2017). Dolayısıyla Frankfurt Okulu, Kültürel Çalışmalar geleneğiyle birlikte Ekonomi- Politik Çalışmaları tartışmak görece yeni olan yaratıcı endüstrileri anlamak için anahtar konumundadır.

Kültür kavramının derinlemesine tartışıldığı ilk çalışmalar Frankfurt Okulu ile başlamaktadır. Marksist geleneğe sahip çıkmakla birlikte Ortodoks Marksizm’e karşı çıkan Frankfurt Okulu düşünürleri, Marksizm’i kendi eleştirisini barındıran bir düşünce biçimi olarak görmüş ve çalışmalarını bu bağlamda sürdürmüştür. İrfan Erdoğan’ın özetlediği üzere Frankfurt Okulu düşünürleri “akademik alanda, kitle kültürünün çıkması ve popülerliğin ticarileşmesi –standartlaşması-; moda ve reklamcılığın, medyanın, kısaca bilinç endüstrilerinin toplumda egemenlik kurması” üzerinde durmuşlardır. Okul, kitlelerin bilinç endüstrisine direnmediğini, bu kültürün kitleler üzerinde köleleştirici etkisini olduğunu savunmaktadır. Kısaca Frankfurt Okulu kültür endüstrilerinin ürünlerinin ideolojik içeriklerini derinlemesine eleştirmeyi amaç edinmiştir. 1960’lara kadar Frankfurt Okulu kapitalist kültür endüstrisinin en güçlü eleştiricisi olmuştur (Erdoğan, 1999). 1960’ların ilk yarısında İngiliz Kültür Araştırmaları, Frankfurt Okulu ile başlayan kültür eleştirisini farklı bir bağlamda tartışmaya devam etmiştir. İngiliz Kültür Araştırmaları genel anlamıyla 1964 yılında Richard Hoggart’ın kurduğu Birmingham Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi’nde gerçekleştirilen çalışmaları tanımlamak için kullanılır. Bu gelenek içerisinde yer alan düşünürler eleştirel teorisyenler olarak birbirinden farklı –kimi zaman birbiriyle çatışan- teoriler sunmuş olsalar da kültür tanımına getirdikleri anlamlandırmalar ve popüler kültüre atfettikleri değer bağlamında Frankfurt Okulu ve davranışçı görüş karşısında bir arada konumlanmaktadırlar. İngiliz Kültür Okulu’nu Frankfurt Okulu’ndan ayıran diğer bir önemli ortak yaklaşım ise izleyiciye atfettikleri rolde bulunabilir. Douglas Kellner’ın aktardığı üzere bu çalışmalar “Frankfurt okulunun pasif izleyici nosyonunun sınırlarını, kendi düşünceleri olan, kendi anlamlarını ve popüleri yaratan aktif izleyici düşüncesiyle” aşmışlardır. (Kellner,2004).

Marksist olmakla birlikte, kültür kavramsallaştırmasında Ortodoks Marksizm'in ekonomik indirgemeci tanımlarına karşı çıkan düşünürler –özellikle Raymond Williams ve Stuart Hall- Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramından oldukça etkilenmiştir. Williams ve Hall Gramsci'nin hegemonya kuramını kültürlerin çoğullaşması ve popüler kültürün kitle kültürünün karşısında konumlandırılması tartışmalarında kullanmışlardır (Şakı Aydın, 2007). Frankfurt Okulu tarafından “kültür endüstrisi” olarak anılan, yalnızca kapitalist kültüre ve ona maruz kalan işçi sınıfına olanak tanıyan tanımlamaya karşı çıkan Williams, kültürün “belli bir sınıfa ait olamayacağını, herkesçe paylaşıldığını” savunur ve kültürün ne olduğunun asla tam olarak bilincine varılamayacağını iddia eder, Williams'a göre “kültür anlamların, değerlerin ve aktivitelerin paylaşıldığı bir şebekedir ve bilinçli olarak oluşturulmaz” (aktaran Çalık, 2009). Williams gibi Hall da kültürün Frankfurt Okulu'nun idealize ettiği anlamın ötesinde olduğunu savunur ve kültürü tanımlamaya ne olmadığını anlatarak başlar. Hall'a göre kültür ne “ticari tanım”ın anlattığı gibi “kültürel avanakların” yanlış bilinç içinde olduğu bir alandır ne de “antropolojik tanım”ın anlattığı gibi idealize edilen yaşam biçimleri anlamlarını karşılar. Kültür, hakimiyet ve tahakküm ilişkilerinin sürekli olarak yeniden üretildiği, değişken ama aynı oranda direngen bir alandır (aktaran Apaydın, 2001).

Yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki ayrımı reddeden İngiliz Kültür Araştırmalarının, kültür konusundaki düşünsel çalışmalara en önemli katıklarından biri popüler kültür terimini yeniden ve olumlu bir temelde tartışması, işçi sınıfına ait popüler kültürü bu kültür temelinde üretilen ve tüketilen ürünleri eleştirel bir perspektiften anlamlandırmaya çalışmasıdır (Kellner, 2004).

Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültür Okulu'nun kültürel çalışmalar geleneğinin en önemli eleştirmenlerinden biri olan Nicholas Garnham'a göre medya ürünlerinin tüketimine odaklanan çalışmalarda kültür üreticilerinin araştırılmaması temel eksikliklerden biridir hatta yazar “kültürel çalışmaların ancak ekonomi politik köprüyü yeniden inşa ederse başarıyla devam edebileceğini” öne sürer (Garnham,1997). Kültürel çalışmalar geleneğinin tüketime, gündelik yaşama ve yorum anına verdiği önemi kültür üreticilerinin süreçlerine vermemesi nedeniyle üretim sürecinin kendi içindeki çelişkileri görmemesi sonucunu doğurduğunu savunan Garnham kültürel çalışmaların “çekindiği” ekonomik indirgemecilikle ilgili görüşlerini “sermayenin kültürel üretimin araç ve

yollarını kontrol etmesine rağmen, bu kültürel emtialar zorunlu olarak egemen ideolojiyi desteklemez” sözüyle açıklar (aktaran Erdoğan ve Alemdar, 2010: 213). “İletişimin siyasal ekonomisinin, kapitalist toplumlarda ürünlerin üretim ve tüketimini incelemeyi” içerdiğini savunan Garnham (aktaran Erdoğan ve Alemdar, 2010: 213), medyanın yekpare bir bütünlük içinde algılanmasına karşı Habermas’ın kamusal alan kavramını işaret eder: “Habermas’ın kamusal alan kavramının; hem medya ve demokratik siyaset alanında cereyan eden gelişmelerin eleştirel analizi, hem de günümüz dünyasına uygun bir iletişim ve temsili demokratik sistemin yeniden inşası için gerekli analizlerle güçlü bir temel sağladığı düşüncesindeyim” (Garnham, 1994).

İletişim alanında ekonomi politik yaklaşımının diğer önemli temsilcileri olan Peter Golding ve Graham Murdock, Garnham gibi medya ürünlerinin üretim süreçlerine bakmamızın önemini belirtirken bu üretimin tek boyutlu bir ekonomik yaklaşımdan öte olduğunu üretim süreci ve ürünle ilişki üzerinden açıklar: “Neyin üretildiğini analiz ederken bunun bizi nereye götürdüğünü görmek için medya çıktısını ekonomi politikine yönelmememiz gerekir”. (Golding,, Murdock, 1997: 85). Yazarlar üretim süreci veya üretilen üründen yalnızca birinin salt ekonomiyi baz alarak tartışılmasının, başka bir ifade ile ekonomik çözümlemenin öne çıkarılmasının kimi noktaların geri planda kalmasına neden olduğunu savunur. Sonuç olarak “kültürel ve ticari aktivitelerin kesiştiği bir alan” (Turok, 2003:552) olan yaratıcı endüstrilerin hem ürüne görece daha fazla odaklanan Kültürel Çalışmalar geleneğinden hem de üretim sürecini ve üretim dinamiklerini işaret eden ekonomi-politik temelli tartışmaların kesişiminden ortaya çıktığı düşünülebilir. Fakat yaratıcı endüstrilerin anlaşılması bu iki alanın birlikte düşünülmesinin ötesinde bir dinamizm gerektirmektedir. Bu noktada Jason Potts ve ark.’in yaratıcı endüstrileri anlamamız için sunduğu analitik temel oldukça anlamlıdır: “Yaratıcı endüstrileri endüstriyel pazar yerine yeni oluşan pazar yapısıyla anlamalıyız. Aralarındaki fark olmak ve oluşmak arasındaki farktır. Ekonomik evrim açık sistemlerin oluşturulan, uyarlanan veya korunan yeni yollar haline gelme sürecidir” (Potts ve ark. 2008).

Geçmiş erken dönem iletişim ve sosyoloji çalışmalarına dayanan, güncel olarak birçok alana temas eden yeni endüstrilerin önemli bir kesişim noktasının hem kültürel hem de ekonomi politik tartışmalara zemin olan, görece kısa geçmişine rağmen günümüzün en önemli pazarlarından biri haline gelen ve Jason Potts ve ark.’in işaret ettiği

“oluşturulan, uyarlanan ve korunan yeni yolları” bünyesinde barındıran sinema ve televizyonun sektörlerinin temel ürünlerinin filmler ve dolayısıyla film senaryoları olduğu düşünülebilir. Bu çalışmanın ana argümanı olarak senaryonun bir yaratıcı endüstri ürünü olarak tanımlanıyor olmasının sebebi, yalnızca yaratıcı endüstri tanımını yapan kurumların bu endüstriler kapsamına sinema ve televizyonu alması veya Türkiye örneğinde olduğu yaratıcı ekonomileri analiz eden incelemelerde en çok odaklanan alanın film endüstrisi olması (akt Lazzeretti ve ark. 2014) ile sınırlı değildir. Daha açık bir ifade ile senaryo, Semih Vardar’ın sıraladığı yaratıcı endüstrilerin temel özelliklerinin tamamını kapsayan bir üründür. Yaratıcı endüstriler hakkında literatürden derlediği altı karakteristik özelliği belirten Semih Vardar’a göre yaratıcı endüstrilerin temel özellikleri şöyledir:

1- Talebin veya ürünün niteliği ve niceliğini tam olarak belirlemek mümkün değildir. Ortaya çıkan ürünün niteliği ve niceliği belli olsa dahi marjinal fayda ve marjinal fiyat, tüketicinin soyut ihtiyaçlarına bağlı olduğu için yaratıcı endüstri ürünlerinin çıktılarını “deneyim ürünleri” olarak adlandırabiliriz.

2- Talep belirlenemediği gibi arzın da nitelik ve niceliği iktisadi anlamda belirlenemez.

3- Yaratıcı endüstriler; patentleme, pazarlama/satış, muhasebe gibi diğer hizmet sektörlerine bağımlıdır.

4- Üretim kolektif veya bireysel olabilir. Bu nedenle kolektif üretimde koordinasyon, bireysel üretimde de diğer hizmetlerin tamamlayıcılığı gerekmektedir.

5- Yaratıcı endüstrilerde çalışan üreticiler, düşey olarak farklılaşan beceri düzeylerine göre tasniflenir. Burada üretim, insan sermayesine veya koordinasyonu güçlü grupların özelliklerine bağımlı olduğu için arz, istikrar göstermez.

6- Yaratıcı endüstrilerle ortaya çıkan aktivitelerin sonucunda ulaşılan kültürel ürünlerden pek çoğu uzun dönemde telif, patent vb. fikri kullanım haklarına tabi gelir getirici özelliği olan sektörlerdir. Bu nedenle marjinal kârın ulaştığı nokta, kısa dönem yerine uzun dönemde belirlenir (Vardar, 2017).

“Sinema bize ilk hikayeyi anlattığı günden bu yana hala ısrarla hikaye anlatmaya devam etmektedir. Kimi zaman daha önce anlattığı hikayeleri tekrar anlatarak, kimi zaman daha önce duyulmamış yeni hikayeler anlatarak hala izleyicilerine yeni dünyalar

sunmaya çalışmaktadır. Ancak hikayeler birbirlerine benzeseler de birbirlerinden radikal bir biçimde farklı olsalar da birçok ortak noktası olduğu artık açıkça bilinmektedir. Buna rağmen hala iyi bir hikayenin nasıl yazılması gerektiğine dair herkesin üzerinde uzlaştığı ve herkesin alıp ustalıkla kullanabileceği bir yol görünmemektedir” (Karadoğan, 2016: 9). Senaryo ve Anlatı isimli kitabının giriş yazısına yukarıdaki sözlerle başlayan Ali Karadoğa'nın senaryo üretimi hakkında herkesin uzlaştığı bir yol olmadığı savını konu hakkında çalışan çoğu araştırmacının savunduğunu söyleyebiliriz. 164 milyondan fazla eseri bünyesinde barındıran dünyanın en geniş kütüphanesi *Library of Congress* kataloğunda yapılacak kısa bir aramayla senaryo hakkında yazılmış 2811 eserin bulunduğu, Ali Karadoğan'ın yukarıda referans verilen kitabı örneğinde olduğu gibi birçok eserin bu sayıya dahil olmadığı düşünüldüğünde senaryo konusunda yazılan binlerce eserin olduğu ortaya çıkmaktadır. Senaryonun yapısını, yazım kurallarını, sanatsal veya ekonomik başarı kriterlerini ele alan bunca eserin olmasının ve bu eserlerin “ideal senaryo”yu tanımlamak gibi bir uğraştan yola çıkmamalarının temel sebebi senaryo yazımının analitik bir kurallar bütünüyle açıklanamayacak yetenek ve bireysel üreticilikle ilgili olmasıdır. Dahası senaryo yazımında yetenek ve bireysel üreticiliğin ötesinde üretim sürecinin değişen koşullarının yaratıcı üzerindeki etkileri ürünün sonucu konusunda belirleyici olabilmektedir. Sinema tarihinde öncül senaryoları çok başarılı olmasına rağmen daha deneyimli olduğu süreçlerde beklenenin aksine eski işleri kadar “iyi” senaryolar yazamayan birçok senarist hikayesi bulunabilir. Burada özellikle tırnak içine alınan “iyi” senaryonun veya filmin pazara çıktığı anda bulduğu karşılığı tanımlamaktadır. Bunun temelinde iki sebebi vardır öncelikle Semih Vardar'ın yaratıcı endüstrilerin çıktılarını tanımlamak üzere kullandığı kavramı ödünç alırsak senaryo tam anlamıyla bir “deneyim ürünüdür” ve üretimden önce “arzun nitelik ve niceliği iktisadi anlamda belirlenemez” (Vardar, 2017) dahası “iyi” senaryonun belirleyicisi olan seyirci talebini yani gişe başarısını “tüketicinin soyut ihtiyaçlarına bağlı” (Vardar, 2017) olması nedeniyle belirlemek mümkün değildir. Değişen koşullar senaristin arzı kadar seyircinin taleplerini de belirlemekte önemli olmakta ve bu ilişki daima dinamik kalmak zorundadır. Bu sebeple uzun yıllar seyirciyi salonlara çeken hikayeler belli dönemlerde izlenmeyebilir veya senaristin benzer işleri kimi zaman izleyicide büyük izler bırakırken farklı bir zamansallıkta yavan gelebilir. Sonuç olarak kesin bir formülasyona oturtulmasının mümkün olmadığı, Aristoteles'in *Poetika*'sından bu metnin yazıldığı

tarihe kadar üzerinde tartışılmaya devam edilen senaryo, pazarla kurduğu dinamik ilişki, arzın ve talebin belirlenemezliği bağlamında yeni endüstri ürünlerine örnek teşkil etmektedir.

Vardar'ın yaratıcı endüstriler için sıraladığı özellikleri takip ettiğimizde senaryonun arz ve talebin belirlenemediği dinamik bir ilişkiye örnek olmasının yanı sıra üretim süreci bağlamında da yaratıcı endüstriler çatısının altında yer aldığını görebiliriz “üretim kolektif veya bireysel olabilir... üreticiler, düzey olarak farklılaşan beceri düzeylerine göre tasniflenir” (Vardar, 2017). Senaryo konusunda temel kaynaklardan biri kabul edilen *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri* kitabında Syd Field, Renoir'in sözlerini aktarır: “‘Sanat’ demişti Renoir ‘izleyicisine eserin yaratıcısıyla birleşme fırsatı sunmalıdır. Tek bir kişi her şeyi yapamaz... Hakiki sanat, eserin yapılması sürecinin içindedir” (Field, 2013: 354). Yazar senaryo konusundaki fikirlerini Renoir'in sözleri üzerinden anlatır: “Renoir'in bilgeliğine kulak verecek olursak, kendi başımıza yapabileceğimiz tek şey senaryo yazmaktır. Fazla bir şeye ihtiyacınız yok; bir bilgisayar, kalem-kağıt ya da daktilo ve belirli bir zaman dilimi. Bazen yalnız, kendi başınıza yazmak istersiniz. Ama başka biriyle güçlerinizi birleştirip beraber yazmak isteyeceğiniz zamanlar da olacaktır. Bu birisiyle *iş birliği* yapacağınız anlamına gelir” (Field, 2013: 355). Senaryo yazımı sürecinde bireysel ve kolektif çalışmanın her ikisinin de avantajlarını ve dezavantajlarını ve yapımcı, diğer senaristler, yönetmen gibi olası iş birliği özneleri aktaran yazar kurulan iş birliğinin özünü anlatırken konumları da sıralar: “...Her an bir başkasıyla alışveriş halinde olma durumudur bu. İş birliği, eşit iş bölümüyle herkesin elini taşın altına koymasudur. İşbirliğinde dört temel ve eşit konum bulunur: Yazar, araştırmacı, sekreter ve editör. Hiçbir konum diğerinden daha önemli değildir (Field, 2013: 359)”. Özetle Field ve Vardar'ın senaryo ve yeni endüstri ürünleri ile ilgili tartışmalarını bir arada okuduğumuzda hem bireysel hem kolektif üretim potansiyeli barındıran, hizmetlerin birbirini tamamladığı ve üreticilerin farklılaşan beceri düzeylerine göre tasniflendiği senaryo yazımının yaratıcı endüstriler kapsamında senaryonun ise yaratıcı endüstri ürünü olarak değerlendirilebileceğini söyleyebiliriz.

Son olarak Vardar, yaratıcı endüstrilerin hizmet sektörleriyle bağlantısını sıralar ve yaratıcı endüstrilerle ortaya çıkan kültürel ürünlerin uzun dönemde gelir getirici özellikleri olduğunu vurgular. Senaryonun bu iki başlıkla ilişkisini Syd Field'in eserinin

son bölümü olan “Yazdıktan Sonra”da yer verdiği tanımlar ve anekdotlarda bulabiliriz. Senaryo patentleme sektörüyle göbekten bağlıdır:

“Tescil ya da telif hakkı bilgilerini başlık sayfasına yazmanıza gerek yok, ama malzemenizi korumanız da çok önemli. Senaryonuz üzerinde hak iddia edebilmeniz için yasal yollar var:

1. Senaryonuzun telif hakkını alın.
2. Senaryonuzun bir kopyasını bir zarfa koyun ve kendinize gönderin.
3. Senaryonuzu tescil ettirmenin en kolay ve en etkili yolu için Senaryo Yazarları Derneği’ne başvurabilirsiniz” (Field, 2013: 377)

Field, senaryonun tescil patent ile olan zorunlu ilişkisini anlattığı, Art Buchwald ve Alain Berheim’in fikirlerinin alındığı ve bunun için kendilerine ödeme yapılmadığı iddiasıyla Paramount Pictures’a açtığı davayı örnek olarak verir ve bu örnekte tescil, telif ve muhasebe sektörünün senaryo ile ilgisi açığa çıkar:

“Dava manşetlere konu olmanın yanı sıra önemli bir emsal de oluşturdu. Buchwald ve Berheim, iddialarını kanıtlayabilmek için stüdyonun muhasebe işleyişini ortaya koymak zorunda kaldılar...” (Field, 2013: 378.)

Bir kültürel ürün olarak senaryonun satış pazarlama ve gelir elde etme süreçleri tıpkı üretim süreci gibi dinamiktir ve kendine özgü koşullarla ilerler. Dahası ürünün niteliğiyle birlikte bu koşulları belirleyen birçok farklı etmen vardır ve bu etmenler zaman ve pazar koşullarıyla, pazarın yer aldığı ülkeyle ve potansiyel alıcı mecra ile ilgili olarak her ürün için yeniden kurulur. Fakat bütün farklılıklara rağmen kültürel bir ürün olarak senaryonun uzun dönemde gelir getirici olduğu ve marjinal karın uzun dönemde belirlenebileceği kabul edilebilir. Günümüz koşullarında -ödüller, fonlar vb yan gelirleri dışarıda bıraktığımız durumda- ana geliri elde etmenin iki temel yolu vardır ve bu yollar senaryonun yazıldığı ilk anda seçilmiştir. Senaryo ya “sanat sineması” (“yönetmen sineması”) kapsamında tasarlanmıştır ya da “gişe sineması” (“popüler sinema”) örneği olmak üzere kurgulanmıştır. İlk tercih fonlar, yarışmalar, ortak yapım arayışları ile başlayan filmin üretimi sonrası festival ödülü/gişe geliri ile kar elde etmeyi planlayan oldukça uzun vadeli bir süreçtir. İkinci tercih olan popüler sinema içinse senaryoyu stüdyoya veya televizyon kanalına satmak daha kısa vadeli görünse de kurumların iki seneye ulaşabilen “saklama hakları” veya gişe bazlı anlaşmalarla bu süreç ilkinden bile uzun olabilmektedir.

Özetle bireysel yaratıcılık ve fikir üretiminin pazarlanabilir endüstriyel bir ürüne dönüşme süreci olarak düşünülebilecek yaratıcı endüstrilerin temel özelliklerinin tamamını kültürel bir ürün olarak tanımlanan film senaryolarında bulabiliriz. Senaryo bir yandan bireysel veya kolektif yaratıcılığa dayanırken diğer yandan var olmak için pazara çıkma zorunluluğunu içkin olarak taşır ve dolayısıyla hem güzel sanatlardan hem klasik pazar ürünlerinden ayrılır aynı anda ikisinin özelliklerini ve gerekliliklerini yerine getirme zorunluluğunu taşır. Bu bağlamda çalışmanın devam eden bölümünde senaryonun ekonomi ve sanatla olan ilişkisinin aynı adlı başlıklar altında tartışılması anlamlıdır.

1.2 Bir Yaratıcı Endüstri Ürünü Olarak Senaryonun Sanatsal Bağlamı

Sinemanın ilk yıllarında -tıpkı kendisinden önce gelen fotoğraf gibi- sinemanın bir sanat olmadığına dair öne sürülen tartışmalar zamanla gelişen teknolojiyle birlikte ortaya çıkan sesli filmin sanat olmadığı, sonrasına renkli filmin sanat olmadığı gibi farklılaşan tartışmalarla ilerlemiş, günümüze kadar ulaşmıştır. Kimi zaman üretim ve izleyiciye ulaşma koşulları kimi zaman teknoloji ve endüstriyel bağları, kimi zaman özgünlüğünün olanaksızlığı üzerinden yürütülen bu tartışmalar bazı filmlerin sanat eseri olduğu/ bütün filmlerin sanat eseri olduğu/ hiçbir filmin sanat eseri olmadığı argümanları ve onlardan devşirilen tartışmalarla ilerleyen uzlaşılması imkânsız ve belki de gereksiz bir düzleme yerleşmiştir.

Söz konusu senaryo olduğunda ise bu tartışmalar sinemanın sanat eseri olup olmadığını sorgulayan soruların yanında sinema sanat dalı olarak kabul edilse dahi senaryonun kendi başına bir eser niteliği taşıyıp taşımadığı tartışmalarıyla ilerlemektedir. Literatürde var olmayan fikir birliğinin alandaki yansımaları Öktem Başol'un sözlerinde bulabiliriz: “Bu metnin, filmin ilk aşaması ve yapısal olarak da en önemli ögesi olduğu konusunda senaryo ile uğraşan hemen herkes hemfikirdir. Buna karşılık, birtakım senaristler senaryonun bir sanat eseri olduğunu ileri sürerken, diğer bir grup ise onun sanatsal anlamda kendi başına bir şey ifade etmediğini, sadece yönetmenin işini kolaylaştıran bir ara metin olduğunu savunmaktadır” (Başol, 2010: 24). Yazar, filme çekilmediği durumda varlık nedeni ortadan kalkacak olan senaryonun tanımı için Mireille

Dansereau'nun sözlerini alıntılar: “Benim için senaryo bir vücuda benzer ve bir film bu vücuda hayatı üflemdir” (akt. Başol, 2010: 24). Dansereau'nun sözlerine katılsa da bunun senaryonun sanat olmadığı anlamına geldiği sonucuna varmaz ve senaryo “bir ara metin” olsa dahi “ara metinler sanat eseri sayılmaz mı” diye sorar ve sorusunu “belki de senaryo metnini, sanattaki değeri açısından ressamın eskizleri ve mimarın planları ile karşılaştırmak doğrudur. Modern sanatta ara metinler veya eskizler eserlerin kendisi de olabilmektedir” (Başol, 2010: 24) sözleriyle yanıtlar. Yazar senaryonun yalnızca filme çekildiği zaman bir anlam ifade ettiğini savunan tartışmalara karşı Metin Erksan'ın düşüncesini alıntılar “Metin Erksan, senaryonun yalnızca bir geçiş objesi olduğu görüşüne tamamen karşıdır. Erksan'a göre senaryo, sinema sanatına ilişkin nitelikleri, özellikleri, kuralları içeren fakat edebiyat sanatına özgü bir yazın, bir edebiyat türüdür” (Başol, 2010: 25). Senaryonun edebiyatla ilişkisine dair tartışmalara geçmeden önce bir sanat dalı olarak nerede durduğunu anlamak için John Costello'nun sözleri oldukça anlamlı durmakta: “Bir senaryo yazarının kendini salt bir sanatçı olarak görmesi tehlikelidir... senaryo yazarlığı zanaatla sanatın tam da bu sırayla oluşmuş bir sinerjisi... hüner olmaksızın sanat yetersiz kalacaktır” (Costello, 2010: 21).

Senaryonun kendi başına bir sanat eseri olarak kabul edildiği durumlarda dahi diğer sanat dallarıyla ilişkisi bağlamında anlaşılmaya çalışılmıştır. Senaryonun oluşturduğu ve zemin teşkil ettiği görsel dünya göz önünde bulundurularak ve son ürün olarak sinema filmine dönüştüğü gerçeğinden yola çıkılarak fotoğraf, resim ve plastik sanatlarla ilişkisi araştırılsa da şüphesiz tartışmalar aynı medyumu kullandığı edebiyat sanatı çevresinde yoğunlaşmıştır. Wellek ve Warren'in aktardığı üzere “Edebiyat sinemaya hem tema ve konu, hem de hazırlanacak senaryoya temel olacak metin bakımından malzemeler vermektedir (Wellek ve Warren, 1983: 43)”. Örneğin “Eric Rohmer senaryoları perdeye yansıtma amacı gütmeyen, her şeyden önce bir öykü olarak yazdığını, yani bunların bir filmde olduğu kadar bir romanda da kullanılabileceğini vurgular” (akt. Chion, 2003: 5). Senaryo edebiyat sanatıyla birlikte anılsa da onun edebi ürünlerden farklı olduğuna ve edebi ürünlerden farklılaştığı alanlara dair literatürde birçok tartışma bulunmaktadır. “Nedir Senaryo” sorusuna Syd Field tam bu farklara yoğunlaşarak cevap verir:

En azından şunu söyleyebiliriz: Senaryo bir roman değildir, bir tiyatro oyunu hiç değildir. Elinize bir roman alıp onun temel doğasını tanımlamaya çalıştığınızda dramatik aksiyonun, yani olaylar dizisinin genellikle ana karakterin zihninde gerçekleştiğini görürsünüz. Olaylar dizisinin karakterin gördüğü haliyle, onun bakış açısıyla açılıp ilerlediğini görürüz. Karakterin düşüncelerinin duygularının, coşkularının, sözlerinin, yaptıklarının, anılarının, düşlerinin, umutlarının, hırslarının, fikirlerinin ve daha pek çok özelliğinin sırdaşı oluruz. Karakter ile okuyucu, hikayenin duygu dünyası içinde birlikte savrularak macerayı omuz omuza yaşarlar. Nasıl harekete geçtiklerini, neler hissettiklerini, nasıl tepki verdiklerini ve sorunların nasıl çözdüklerini biliriz. Ortaya başka karakterler çıkıp anlatıya dahil olduklarında hikaye onların bakış açılarını da kucaklar, ama olaylar dizisinin asıl sürükleyici gücü, sonuçta gene ana karakterde kalır. Hikaye kimin hakkındaysa ana karakter odur. Roman söz konusu olduğu zaman, olup bitenler karakterin kafasının içinde cereyan eder, yani dramatik aksiyonun *zihin coğrafyasında...*” (Field, 2013: 32)

Senaryonun romandan neden farklı olduğunu açıklamanın ardından Field “Senaryo farklıdır” diye yazar ve senaryonun doğasını tanımlar “Senaryonun doğasında resimler vardır. Bir tanımlama gerekirse şunu söyleyebiliriz: Senaryo, içinde diyalog ve betimlemeler barındıran, dramatik yapının bağlamına yerleştirilmiş ve resimlerle anlatılan bir hikayedir” (Field, 2013: 33)

Senaryonun bir sanat ürünü olduğunu ve özgünlüğünü kendisine çok benzeyen sanatlarla arasındaki farklara dikkat ederek görebileceğimizi ifade eden Öktem Başol, Syd Field’in roman ve senaryonun farklı sanat ürünleri olduğu fikrine katılır ve edebi eserlerle senaryonun farklarını analiz eder:

Edebiyat yazarının kafasındaki kelimelerden, senaristin ise kafasındaki görüntülerden metin yaratan kişi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, senaryo yazmanın bir geri dönüşüm projesi olduğu da ileri sürülmelidir. Yani, edebiyat yazan okuyucu ile kelimeler yoluyla bulunduğu için kelimelerle görüntü yaratan kişidir. Senarist ise kafasında yaratılmış ve neredeyse bitmiş olan görseli başkalarına iletebilmek için kelimeleri kullanan kişidir. Ancak sonunda ulaşılması hedeflenen kitle, görsel beklentisi olan seyircidir. Bu doğrultuda senarist yalnızca görüntülerle düşünen kişi olmalıdır.” (Başol, 2010: 27).

Yalnızca kullandığı medyum ve araçlarının aynı olması nedeniyle değil aynı zamanda hikayeciliği kullanması nedeniyle senaryonun bir edebiyat ürünü, genellikle romanla benzer olduğuna dair tartışmalara yukarıda aktarılan yazarların verdiği cevaplar oldukça açıklayıcı ve anlamlıdır. Senaryo kelimeleri kullanıyor olsa dahi görsel bir

hikayedir ve anlattığı hikayeyi birçok *zihin coğrafyasında* gezindirebilir. Dolayısıyla benzer konuları ele aldıkları durumlarda dahi senaryo ve romanın anlatı sınırları ve anlatı yöntemleri birbirlerinden oldukça farklıdır.

Sinemanın kendi dili ve anlatı pratikleri olan bir sanat olarak kabul edilmesinden önce köklerinin tiyatroya dayandığına dair öne sürülen tartışmalar günümüze kadar ulaşmış, hala devam etmektedir. Aynı kaderi tiyatro oyununa benzetilen senaryonun da yaşadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Hikayenin betimleme ve diyaloglara dayanması nedeniyle senaryonun tiyatro oyunu ile benzer olduğuna dair savlara karşı çıkan Syd Field ve Öktem Başol senaryonun romandan farklı olduğunu tartıştıkları yazılarının devam eden bölümlerinde senaryonun tiyatro oyunundan da farklı olduğunu öne sürerler:

“Tiyatro ile sinema yazarlığı arasındaki farkı anlayabilmek, bu iki sanat arasında seyircinin özdeşleşme prosedürü açısından ne tip farklar olduğunu kavramaktan geçer. Tiyatroda seyirci gerçeği görmektedir. Karşısında canıyla canıyla gerçek oyuncular vardır ve oyunun içine ne kadar girerse girsün bunun bilincindedir. Bu anlamda özdeşleşme son derece sınırlıdır. Tiyatro sahnesinde oyuncunun performansı öne çıkar. Bunun dışında piyesin geçtiği zaman dilimleri kısıtlı, mekan da sabittir. Halbuki sinema kamera sayesinde çok uzak mekanlara ulaşabilir, seyircileri birkaç sahne içinde birbirinden bağımsız birçok mekana seyahat ettirebilir.” (Başol, 2010: 27)

“Tiyatro oyunu farklıdır. Tiyatro oyununda aksiyon ya da olaylar dizisi sahne kemerinin altında cereyan eder. Seyirci de sahenin dördüncü duvarı haline gelir; karakterlerin düşündüklerine, hissettiklerine, söylediklerine yani bütün yaşadıklarına kulak misafiri olur. Karakterler umutlarını ve düşlerini anlatırlar, geçmiş ve gelecek planlarını, ihtiyaçlarını ve arzularını, korkularını ve çatışmalarını konuşurlar. Böyle bir durumda oyundaki eylem, dramatik aksiyonun *dili* içinde gerçekleşir; duygular, eylemler, coşkular kelimelerle ifade bulur” (Field, 2013:33).

Yukarıda ifadeleri aktarılan, senaryo teorisyeni iki yazarın izinden giderek senaryonun en çok birlikte anıldığı edebi türler olan roman ve tiyatro oyunundan birçok anlamda ayrıldığını ve bu ayrımların senaryonun kendine özgü ve tekniğine ilişkin özelliklerini belirginleştirdiğini düşünebiliriz.

Sonuç olarak bir yaratıcı endüstri ürünü olan senaryonun filmin öncül malzemesi olması kendi başına bir sanat eseri olmadığı anlamını taşımaz. Senaryo; görsellerin tekrar görsele dönüştürülmek üzere kelimelerle ikame edildiği, çok katmanlı yaratıcılık

gerektiren ve bu yaratıcılığın katı bir teknik formatta paradoksal bir şekilde güçlendiği, günümüzde kitaplaştırılan senaryolar düşünüldüğünde kendi alıcı kitlesini oluşturmuş olan ve kendi tür özelliklerini edebiyat ürünlerinden ayırarak keskinleştiren bir yazınsal-görsel sanat dalıdır.

1.3 Bir Yaratıcı Endüstri Ürünü Olarak Senaryonun Ekonomik Bağlamı

Senaryonun bir yaratıcı endüstri ürünü olduğu ön kabulü, ortaya çıkan ürünün ve üretildiği koşulların ekonomik bir bağlamda tartışılmasını gerektirir. Ekonomik bir bağlam aynı anda birçok tartışma çerçevesini mümkün kılar, örneğin filmin çekim bütçesinin önemli bir belirleyicisi olan senaryonun yazımı sırasında olası bütçe kaygısının yazıma etkisi gibi senaryonun iç dinamikleri doğrultusunda bir tartışma yürütülebilir. Senaryonun bir yaratıcı endüstri ürünü olduğu savından yola çıkan bu çalışmanın ekonomik bağlam tartışma zemini senaryonun iç dinamiklerini kapsamamakta, senaryonun kısa ve uzun vadede gelir getirici özelliği üzerinden ilerlemektedir. Dahası senaryo öncelikli olarak yazıldığı dilde, kendi ülkesinde kendi pazarına sunulan bir ürün olarak düşünüldüğünde ve her ülkenin pazar dinamiklerinin farkları göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmanın senaryonun ekonomik bağlamını evrensel bir sonuca varmak kaygısıyla tartışamayacağı ortadadır. Farklı bir ifade ile çalışmanın bu bölümünde Türkiye’de üretilen senaryoların üretim öncesi, üretim süreci ve sonrasında yeni endüstriler bağlamında nerede durduğu tartışılacaktır.

Söz konusu uzun metraj film senaryosu olduğunda tamamlanmış senaryonun gelir getirici bir ürün olarak pazarda yer almasının ve uzun vadede filme dönüşerek marjinal bir kâra olanak tanınmasının Türkiye şartlarında iki zemin üzerinden ilerleyerek mümkün olduğunu düşünebiliriz. Bahsi geçen zemin senaryonun hangi izleyici kitlesine dönük bir filme dönüşmek üzere yazıldığıdır. Filmin kime yönelik olarak üretildiği sorusu sinema literatürünün ve film eleştirilerinin en eski ve en güncel tartışmalarından biri olan sanat filmi popüler film ayırımına işaret etmektedir. Bu ayırımın üretim koşulları ve pazar dinamikleri kapsamında işaret ettiklerine geçmeden önce ayırımın ortaya çıkan ürün bağlamında nasıl anlaşılabileceğini tartışmak anlamlı olacaktır.

Oldukça tartışmalı bir kavram olan sanat sineması ve popüler sinema arasındaki farkları merkeze alan literatürü aktardığı ve tartıştığı yazısında Karabağ literatürü: “Popüler filmler yarattıkları kurmaca dünyaya izleyiciyi dâhil edebilmek için özdeşleşmeden faydalanır. İzleyici, yıldız oyuncu ya da film kahramanı ile duygusal bir özdeşlik kurarak filmin büyümesine kapılır. Perdede yaşananlar kendi başına geliyormuşçasına üzüldür, sevinir, öfkelenir, ... Sanat filmlerinde özdeşleşmeye karşı yabancılaştırma kavramı devreye girer. Çünkü amaç seyircinin kendisini filme kaptırıp iyi vakit geçirmesini değil, anlatılmaya çalışılanlar üzerine kafa yormasını sağlamaktır” (Karabağ, 2005: 22) sözleriyle özetler. Her ne kadar anlatsal farklılıklar barındırsa da filmleri sanat filmi ve popüler film diye yekten ayırmanın keskin sınırlarına ise Öztürk dikkatimizi çeker: "Herhangi bir sanat filmi popülerlik kazandığında sözcüklerin ne kadar tehlikeli olduğunu görürüz. Gerçekten de geleneksel dediğimiz filmler kimi durumlarda popüler olamıyor ve 'sanat' filmi olarak adlandırdığımız filmler gişe başarısı elde ediyorsa sanat/popüler ayrımına dayanmanın oluşturduğu sorunları da baştan kabul etmek gerekiyor" (Öztürk, 2000: 39). Sanat filmi tanımını ikame eden diğer bir tanım ise bağımsız sinema tanımıdır. Hollywood sisteminde stüdyoda üretilmeyen filmlerin anlatsal farklılıklarına dikkat çekmek için ortaya atılmış olan bu kavram söz konusu Türkiye olduğunda yine tam bir karşılık bulamamaktadır. Enis Köstepen'in belirttiği üzere Türkiye sinemasında "popüler sinema" ve "bağımsız sinema" arasında ayrım yapmak oldukça güçtür, çünkü sadece "sanat filmleri" değil "popüler filmler" de bağımsızdır. 1990 sonrasında gişede büyük başarı gösteren filmler dahi yönetmenin "kendi imkânları" ile gerçekleştirdiği birer "kişisel projedir" (Köstepen, 2004). Bütün bu tartışmalar göz önünde bulundurulduğunda dahi her filmin aynı kapsamda değerlendirilemeyeceği ve hiçbir kapsama alınmadığında ise yöntemsel olarak analizinin imkansız olduğu düşünülerek bu çalışmada en nihayetinde izleyici kitlesini ve filmin anlatsısını büyük oranda belirleyen ayrım “yönetmen sineması” ve “yapımcı sineması” olarak önerilmektedir. Yönetmen sinemasından kasıt *Auteur* yönetmenin filmin fikir aşamasından kurgunun bittiği ana kadar üretim sürecine dahil olduğu, senaryonun yazarı veya yazarlarından biri olduğu ve kendi kişisel duruşunun, sanat anlayışının ve dünya görüşünün filme yansıdığı filmlerdir. Yönetmen sinemasının ilk ve ana pazarı film festivalleri akabinde sinema salonlarıdır. Yapımcı sineması olarak adlandırılan filmler ise yapımcının film üretiminde ana karakter olduğu senaryo ve yönetmeni buluşturan, filmin

üretim sürecinin tamamında yer alan senaryo seçimini dünya görüşü kadar güncel pazar koşullarının belirlediği, genelde tür filmleri olarak üretilen filmlerdir. Yapımcı sinemasının ilk ve ana pazarı sinema salonlarıdır.

Senaryo yazımı hakkında en çok başvurulan kitaplardan biri olan *Senaryo: Senaryo Yazımının Temelleri*'nin yazarı Syd Field senaryo yazımının teknik ve içerik gerekliliklerini aktardığı kitabının son bölümünü “Yazdıktan Sonra” başlığı altında kendi sorduğu “Senaryonuzu tamamladıktan sonra ne yapacaksınız” (Field, 2013: 371) sorusunun cevabına ayırır. Yazar tamamlanan senaryonun yolunu her birini ayrıca tartıştığı; telif hakkındaki ayrıntılar, doğru sunum teknikleri ve pazarlama stratejileri yollarından geçirecek en nihayetinde “piyasaya sunulmaya hazır olan” senaryonun finalde ulaşacağı yer için stüdyo ve yapım şirketlerini işaret eder. Diğer bir senaryo kitabı olan *Senaryo Yazımı*'nin yazarı John Costello ise benzer bir şekilde senaryonun nasıl yazılması gerektiğini tartıştıktan sonra ayrı bir başlık açarak “pazarlama”nın dinamiklerini tartışır. Field'a benzer bir şekilde sürecin sonunda yapım şirketleri ve stüdyoları varılacak yer olarak sunan Costello “diğer firmalar” başlığı altında senaryonun diğer “müşterileri” olarak “televizyon şirketleri”ni işaret eder (Costello, 2010: 144). Field Hollywood'u merkeze alarak, Costello ise İngiliz film sektörünü Hollywood'la kıyaslayarak analiz eder ve sonuçta her ikisi de bitmiş senaryonun pazarlama sürecinden sonra yapımcı, stüdyo veya ajans gibi aracı firmalara satıldığı bir yol çizer. Sonuç olarak her iki yazar da senaryoyu, yapımcı sineması bağlamında ele alır ve bir yaratıcı endüstri ürünü olarak marjinal kar getirisinin uzun vadede olacağını ve ürünün tamamlanma sonrası sürecinin dinamik bir alana tekabül ettiğini ifade ederler.

Söz konusu Türkiye olduğunda yapımcı sineması olarak adlandırılacak filmlerin senaryo yazım süreci yukarıda aktarılan ülke sinemalarına ve endüstrilere göre oldukça farklıdır. Daha doğrusu yazarların aktardığı senaryo yazımıyla başlayıp senaryoyu yapımcının satın almasıyla sona eren yola benzer bir deneyim Türkiye'de genelleyebilecek bir deneyim halinde yaşanmamaktadır. Türkiye yazılan senaryo kitaplarında yukarıdaki örneklerde olduğu gibi bir senaryo satış yöntemi tartışılmadığı gibi bu konu hakkında akademik bir kaynak bulmak oldukça zordur. Sektör çalışanlarının deneyimlerini aktardıkları online buluşma ortamları ve bu metnin yazarının kişisel deneyimlerinden yol çıkarak birkaç sonuca varılabilir. Öncelikle Türkiye'de var olan az

sayıdaki güçlü yapımcıya ulaşmak ve bitmiş senaryoyu bir ürün olarak satmak güncel pratiklerde fazla görülmemekte, genelde yapımcıların hali hazırda birlikte çalıştıkları senaristlerle veya yapımcının talepleri doğrultusunda üretilecek sipariş bir senaryoyu yazacak isimlerle yol aldığı öne sürülebilir. Bu durum yapımcıların iletişime kapalılıkları ile değil görece az sayıda üretilen filmlerde geliştirmek durumunda oldukları seçicilikle açıklanabilir. Türkiye’de sektörün dışında olan, sipariş senaryo verilmeyecek veya yapımcılarla talep ettiği iletişimi sağlayacak bir düzlemde buluşamayan bir senaristin bitmiş bir ürün olarak senaryosunu satması oldukça nadir görülen bir durumdur. 2008 yılında genelde ikinci el ürünlerin satıldığı online bir pazar olan sahibinden.com adresi üzerinden “sahibinden hiç çekilmemiş uzun metraj film” ilanı vererek filmlerini yapımcılara ulaştıramadıkları için 100.000 TL’ye satmaya karar veren yazarların ilanı (sahibinden.com) ve bu ilanın sosyal medyanın dışına çıkararak ulusal basında (haberturk.com, aa.com, birgün.net) dahi haberlere konu olması Türkiye şartlarını özetler niteliktedir. Bu bağlamda sonuç olarak anlatısal ve üretim pratikleri bağlamında yapımcı sineması kapsamında değerlendirilebilecek senaryolar için Türkiye sinema endüstrisinin, bir yaratıcı endüstri ürünü olarak yapımcıdan bağımsız üretilen senaryolar için henüz gelişmekte olan bir pazar olduğu düşünülebilir.

Yapımcı sineması olarak sınıflandırılacak senaryoların pazarda yaşadıkları zorluklarla kıyaslandığında yönetmen sineması örneği teşkil edebilecek filmlerin Türkiye’de görece geniş bir üretim desteğine sahip olduğu düşünülebilir. Öncelikle senaristlerin ortaya çıkacak ürünün niteliği ve niceliği tam olarak belli değilken risk faktörünü üstlenmeden destek sağlayabileceği mekanizmalar bulunmaktadır. Ödül olarak küçük bütçeler veya senaryo eğitimi veren yarışmaların yanı sıra senaryo yazımı konusundaki en büyük destek Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından verilen “Senaryo ve Diyalog Yazım Desteği”dir. Henüz son ürün olan senaryo ortaya çıkmadan önce, hikaye ve yazarın amacını belirten görüş yazısı (sinemakulturturizm.gov) ile başvuru gerçekleştirilebilen bu fon geri ödemesiz olması ve senaryonun filme dönüştürülme zorunluluğu barındırmaması nedeniyle senaristlerin en önemli destek kaynaklarından biri olarak işlev görmektedir. Örneğin Sinema Destekleme Kurulu 2018/1 sayılı karar uyarınca 44 adet senaryo ve diyalog yazım projesine 508.000 TL destek sağlanmıştır (seyap.org) Bu noktada söz konusu destek marjinal bir kar veya gelir getirici özellik olarak değil üretim sürecinin giderlerine dair maddi katkı olarak okunmalıdır.

Söz konusu yönetmen sineması kapsamında ele alınabilecek yani senaryo yazarının veya yazarlarından birinin süreci devam ettirdiği bir film olduğunda senaryo kendi varoluşunun ekonomik koşullarının dışında bir başka yaratıcı endüstri ürünü olan filmin hammaddesi olarak düşünülebilir. Daha açık bir ifade ile senaryonun üretiminin ardından bir ürün olarak filmin niteliği ve niceliği kesin olmasa bile tahmin edilebilir olmuştur dahası senaryo filmin üretim, pazarlama süreçlerinin temel malzemesi olarak işlev görmektedir. Bu anlamda senaryonun ekonomik bağlamda ele alınacağı ikinci süreç senaryonun filme dönüştürülme sürecidir.

Bitmiş bir ürün olan senaryonun yeni bir ürün olan film için hammadde işlevi gördüğü süreç filmin yapım öncesi sürecidir. Türkiye’de yönetmen sineması kapsamına alınabilecek filmlerde bu süreçte senaryoyu “pazarlayarak” film yapımı için gerekli bütçeyi sağlayabilmenin birkaç yöntemi bulunmaktadır. Yapım için gerekli bütçenin karşılanması için izlenebilecek ilk yöntem olarak en büyük desteği veren kurum Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü düşünülebilir. Sinema Destekleme Kurulu 2018/2 sayılı karar uyarınca 12 İlk Filmini Gerçekleştirecek Yönetmen Projesine 7.400.000 TL, 26 Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım Projesine 22.850.000 TL destek sağlanmıştır (seyap.org). Bu desteklerin değerlendirilme şartları ve nihai kararların belirleyici unsurları bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır fakat bu değişkenler, Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü’nün senaryonun son ürünün hammaddesi olduğu pazar koşullarında verilen en büyük ulusal destek olması gerçeğini değiştirmemektedir. Dahası, bu desteğe başvurular yalnızca yönetmen sineması kapsamında kalmamakta, ekonomik olarak yeterli potansiyeli olan yapımcıların da destek başvurusunda bulunduğu olmaktadır. Sinema Genel Müdürlüğü Desteği yalnızca filme para akışı anlamına gelmemekte aynı zamanda bir onay mekanizması işlevi görüp senaryo ile başvurulacak uluslararası platformlarda elzem hale gelmektedir.

Bir yaratıcı endüstri ürünü olarak senaryonun ekonomik bağlamını Türkiye pazarındaki karşılığı olarak sınırlayıp uluslararası ortak yapım platformlarını ve uluslararası film yapım desteklerini dışarda bıraktığımızda geriye kalanlardan biri olarak Türkiye merkezli film festivalleri çatısı altında düzenlenen yapım geliştirme atölyeleri ve bu atölyeler sonrasında verilen aynı – stüdyo desteği vb.- ve nakdi ödüller düşünülebilir. Uluslararası İstanbul Film Festivali, Köprüde Buluşmalar (iksv.org) ve Uluslararası

Antalya Film Festivali, Antalya Film Forum (antalyaff.com) başta olmak üzere birçok festival bünyesinde benzer yapım desteklerini barındırmaktadır. Bu destekler senaryonun ulusal ve uluslararası pazar için geliştirilmesini amaç edinen çalıştay ve atölyelerle senaryonun bir yandan dinamik üretim sürecini devam ettirirken diğer yandan yapıma kısıtlı miktarda katkı sağlayan bir maddi ödül barındırmaktadır. Bu atölyelerin özellikle sektöre yeni giren senarist ve yönetmenler için eğitim boyutu oldukça önemli görünürken film yapım için bütçeye sundukları katkı oldukça kısıtlıdır.

Türkiye sinema endüstrisi bağlamında senaryonun pazara sunulabileceği son yol televizyon kanalları ve onlarla yapılacak ön satış anlaşmaları görünmektedir. Her bir proje için farklılaşan bu ön satış süreci dönemsel olarak değişmekte ve filmin ön alımını kapsamaması nedeniyle bütçeye görece düşük katkılarla gerçekleşmektedir. Bu noktada çalışmanın bir sonraki bölümünde ayrıntılı olarak incelenecek olan TRT TV Filmleri projesi Türkiye Sinema Endüstrisi ve sinemanın televizyonla etkileşimi açısından özgün bir örnek olarak durmaktadır.

2. YARATICI ENDÜSTRİ ÖRNEĞİ OLARAK TRT TV FİMLERİ PROJESİ

2.1. TRT TV Filmleri Projesi Ortaya Çıkış Süreci ve Amacı

TRT TV Filmleri Projesi, televizyon ve sinemayı bir araya getirmek, daha açık bir ifade ile televizyonun olanakları sinema için kullanıma açmak amacıyla 2013 yılında TRT bünyesinde başlatılmış bir projedir. Sinema ve televizyonun farklı dinamiklerini bir araya getirme amacıyla üçüncü bir kavram üzerinden ilerleyen bu proje sinema ve televizyonu bir araya getirebilecek bir model olarak televizyon filmleri yapmayı amaç edinmiştir. Televizyon filmleri – Televizyon için yapılan filmler- yeni bir model olmamakla beraber Türkiye söz konusu olduğunda yoğun bir üretim sürecinden bahsetmek mümkün görünmemektedir.

TRT TV Filmleri projesinin ortaya çıkış sürecinin diğer bir etmeni o tarihte Türkiye sinema ve televizyon pazarı olarak düşünülebilir. Her ne kadar önceki yıllara göre yerli filmleri gişe başarıları artmış olsa da pazarın ana damarlarından biri olan dağıtım ve gösterim sorunlarının devam ettiği rahatlıkla söylenebilir. Dolayısıyla TRT TV Filmlerinin bir amacının da televizyon mecrasını sinema filmlerine açarak dağıtım ve gösterim sürecinde ortaya çıkabilen sorunların etkisini azaltmak olduğu söylenebilir.

TRT TV Filmleri projesinin tetikleyici faktörlerinden biri olan Türkiye sinema pazarı koşulları projenin bir diğer amacına daha işaret etmektedir. Hollywood stüdyo veya yapımcılık sistemlerinin aksine standartları kimi zaman yapımcı veya yönetmene göre bireysel olarak değişebilen pazar koşullarına standardize bir model sunabilmek TRT TV Filmleri projesinin bir diğer amacı olarak düşünülebilir.

Sonuç olarak TRT TV Filmleri projesinin ana çıktısı süreç sonunda ortaya çıkan ürünler, filmler olmakla birlikte projenin kendisi bir süreç olarak kurgulanıp senaryoların başvurusuyla başlayan ve filmin gösterimine kadar devam eden bireysel ve kolektif yaratıcılığa dayalı bir okul gibi tasarlanmıştır. 2013-2014 yılları arasında devam eden başvuru sürecinde toplam 864 başvuru alınmış ve projenin ilk etabı olarak başvuruların değerlendirilmesi gerçekleştirilmiştir.

2.2. TRT TV Filmleri Projesi Başvuru Değerlendirme Süreci

TRT TV Filmleri Projesi kapsamında, online başvuru sistemine dayalı olarak 864 senaryo başvurmuş ve teknik ön elemeyi geçen 594 senaryonun her biri incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Alanında uzman senarist ve dramaturglardan oluşan 24 kişilik bir ekip oluşturulmuş ve bu ekibe uluslararası senaryo değerlendirme şablonlarından oluşan ortak bir değerlendirme platformu hazırlanmıştır. Senaryoların teknik, estetik ve içerik açısından değerlendirilmesinin yanı sıra uzman görüşlerinin yer almasına özen gösterilmiştir. Her bir senaryo en az üç uzman tarafından okunmuş, aşağıda yer alan soruların cevaplarını içerecek şekilde değerlendirilmiş ve değerlendiren uzmanın görüşünü de içerecek şekilde raporlanmıştır.

TRT TV Filmleri Projesi Senaryo Değerlendirme Soruları

1. Hikaye, senaryo bütününde net bir şekilde açıklanabilmiş ve formülize edilebilmiş mi?
2. Çatışma hikayeye ve karakterlere iyi yansıtılabilmiş mi?
3. Hikaye konsept olarak yeterince ilginç mi?
4. Hikaye yapısal olarak dramatik yapı modellerinden (3, 5, 7, 11 aşamalı vb.) herhangi birine uygun mu?
5. Hikaye olay örgüsü ve ilgi çekicilik bakımından iyi organize edilebilmiş mi?
6. Hikaye izleyicinin aklında cevaplanabilen ve beklentiyi artıran merak unsurlarına sahip mi?
7. Karakterler tarafından inanılabilir bir dünya oluşturulabilmiş mi?
8. Karakterler hikayenin dünyasına uygun mu?
9. Belirgin bir baş karakter var mı?
10. Baş karakter beğenilebilir özelliklere sahip mi?
11. Hedef izleyici baş karakteri anlayabilip, kendisi ve karşılaştığı zorluklarla empati kurabilir mi?
12. Baş karakter, amacı doğrultusunda karşılaştığı ve üstesinden geldiği zorlukların neticesinde değişiyor, gelişiyor ve olgunlaşıyor mu?
13. Olay örgüsü baş karakteri odakta tutabilecek şekilde kurgulanmış mı?
14. Baş karakter, sahnelerin çoğunluğunda görülüyor mu?

15. Baş karakter ve antagonist (karakter, durum, sistem vb. olabilir) birbirleriyle dengeli mi
16. Tüm yan (supporting) karakterler faydalı bir işlev görüyorlar mı?
17. Tüm önemli karakterlerin amacına yönelik bir motivasyonu var mı?
18. Tüm önemli karakterler özgün mü?
19. Karakterlerin kim olduklarına dair bir hisse sahip misiniz?
20. Baş karakter amacını gerçekleştiremediği takdirde ne gibi bir sonuçla karşılaşacağı net mi?
21. Her karakterin kendine özgü bir konuşma tarzı var mı?
22. Diyaloglar, hikaye akışı ve mizansenle uyumlu biçimde yazılmış mı?
23. Karakterler kelime seçiminde ve konuşmalarında "yaratılan dünya ile" uyumlu mu?
24. Diyaloglar karakterlerin isteklerini ve amaçlarını doğru ifade ediyor mu?
25. Gereksiz diyaloglardan kaçınılmış mı?
26. Senaryo Amerikan ya da Fransız formatlarından biriyle yazılmış mı?
27. Dilbilgisi genel olarak doğru kullanılmış mı?
28. İmla hatalarından kaçınılmış mı?
29. İlk on sayfa okuyucuyu çabucak içine çekebiliyor mu, yeterince ilgi çekici mi?
30. Giriş bölümünde önemli karakterler yeterince tanıtılmış mı?
31. Baş karakterin amacı giriş bölümü bitmeden açıklanmış mı?
32. Giriş bölümü baş karakteri tanımamıza sebep olacak engeller/durumlar barındırıyor mu?
33. Hikaye akıcı ve ilgi çekici bir şekilde başlıyor mu?
34. Giriş bölümünde çatışma ortaya konabiliyor mu?
35. Giriş bölümünde hikayenin türü/türleri belli oluyor mu?
36. Baş karakterin yolculuğunu başlatan bir tetikleyici (inciting incident) olay var mı?
37. Okuyucunun ilgisi gelişme bölümünde de devam ediyor mu?
38. Baş karakterin karşılaştığı engeller artarak zorlaşıyor mu?
39. Baş karakter engelleri aşma noktasında handikaplara (zaaf, fiziksel engel vb.) sahip mi?

40. Orta blokta (mid point) hikayeye yeni bir ivme kazandıran büyük bir olayla karşılaşılıyor mu?
41. Sonuç bölümünde güçlü ve yoğun bir climax (zirve noktası) var mı?
42. Hikayenin en önemli sorunları "dramatik açıdan" tatmin edici şekilde çözümlendi mi?
43. Kalan yan hikayeler (subplot) "dramatik açıdan" tatmin edici şekilde sonuçlandı mı?
44. Hikaye hatırlanabilir bir sona sahip mi?
45. Çekim koşulları ve diğer teknik yönlerin mümkünlüğü göz önünde bulundurularak yazılmış mı?
46. Yazım canlı görseller oluşturabiliyor mu?
47. Senaryo genel olarak yeterince anlaşılır ve açıklayıcı mı?
48. Hikayenin yazım kalitesi hikaye boyunca sürdürülebilmiş mi?
49. Senaryonun ritmi (pacing) hikayenin türü ve hikayedeki sahnelerle uyumlu mu?
50. Flashback'ler doğru bir şekilde kullanılmış mı?
51. Hikaye evrensel değerler ve mesajlar içeriyor mu?
52. Karakterlerin duygu değişimleri, karakter tutarlılığı içerisinde işlenebilmiş mi?
53. Gereksiz cinsellikten ve şiddetten kaçınılmış mı?
54. Sahnenin duygusu mizansen ve diyaloglarla uyumlu bir şekilde yansıtılmış mı?
55. Her sahne kendine özgü bir rol oynayıp, hikayeyi mantıklı bir çözüme doğru sürüklüyor mu?
56. Her sahne yeterince net ve amaca yönelik mi?
57. Sahne geçişleri ve bağlantıları doğru bir şekilde yazılmış mı?
58. Hikayenin kolay sunulabilecek çekici bir cümlesi var mı?
59. Hikayenin günümüz izleyicisini yakalayabilecek güçlü yönleri var mı?
60. Benzer tür ve içerikteki yapımlara nispeten yenilikçi unsurlar taşıyor mu?
61. Bu filmi başkalarına önerir misiniz?

2.3. TRT TV Filmleri Projesi Film Yapım Süreci

Yukarıda aktarılan değerlendirme süreci sonrası TRT TV Filmleri kapsamında üretilmek üzere 33 senaryoda karar kılınmış ve bu senaryoların filmleştirilme sürecine başlanmıştır. Projenin temel olarak ön hazırlık yapım ve yapım sonrası süreçlerinden oluştuğu söylenebilir. Değerlendirmeler sonucu yapımı uygun bulunan senaryolar için ilk adım senaryo geliştirme amacı doğrultusunda atılmıştır.

TRT TV Filmleri Projesi kapsamında yapıma uygun bulunan projelerin her biri senaryo doktorları eşliğinde gerçekleştirilen senaryo geliştirme atölyesine katılmıştır. Her bir proje için öngörülen ayrıntılı çalışmanın gerçekleştirilebilmesi adına katılımcıların dört farklı grup halinde eğitim alması sağlanmıştır. Senaryo doktorları tarafından ayrıntılı bir şekilde ele alınan projeler senarist ve senaryo doktorlarının birlikte çalışması sonucu olası eksiklerinden arınmış, ihtiyaç duyduğu ölçüde dramatik açıdan güçlendirilmiş ve her bir senaryo senaristleri tarafından en az bir kere tekrar yazılmıştır. Bu süreçte hem senaristler senaryo konusunda eğitim alma şansı bulmuş hem de kendi projelerinin üzerinde çalışarak senaryolarını son haline getirmiştir.

TRT TV Filmleri Projesi kapsamında yapıma uygun bulunan ve senaryo atölyesi sürecini başarıyla tamamlayan senaryolar yapım geliştirme atölyesine alınmıştır. Projelerin yapımcı adaylarının katıldığı, New York Film Academy ortaklığı ile düzenlenen yapım geliştirme atölyesinde Hollywood'da pek çok önemli işe imza atmış prodüktörler eğitimci olarak yer almıştır. Her bir proje için öngörülen ayrıntılı çalışmanın gerçekleştirilebilmesi adına katılımcıların dört farklı grup halinde eğitim alması sağlanmış ve farklı deneyim paylaşımlarına alan tanımak adına her bir grup için farklı iki eğitmen davet edilmiştir. Yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası alanlarında verilen eğitimlerin yanı sıra senaryoların İngilizce çevirisinin ulaştırıldığı eğitmenler her bir projeye özel olarak ilgilenmiş ve yapımcıların bir yandan kendilerini geliştirirken bir yandan da üretecekleri filmi yapım anlamında sorunsuz hale getirmelerini sağlamaya çalışmıştır.

Yukarıda belirtildiği üzere bir okul olarak tasarlanan TRT TV Filmleri projesi kapsamında sunulan yapım öncesi eğitimler, senaryo geliştirme ve yapım geliştirmenin yanı sıra halkla ilişkiler ve reklam atölyeleriyle zenginleştirilmiş ve eğitimlerin

tamamlanmasının akabinde her bir film için yapımcı ve yönetmen filme özel ön hazırlık, yapım ve yapım sonrası süreçlerini sürdürmüştür. Bu süreçler boyunca TRT TV Filmleri projesi ekibinden deneyimli yapımcılar filmlere süpervizörlük yapmış, filmlerin gösterim sürecine kadar devam eden dinamik bir ilişki kurmuştur. TRT TV Filmleri Projesinin 2016 yılında ilk etabının tamamlanmasıyla 33 film çekilmiş filmlerin bir kısmı ulusal ve uluslararası festivallerde yarışmış, bir kısmı vizyona girmiş ve tamamı TRT 1 kanalında gösterilmiştir.

2.4. Yaratıcı Endüstriler Bağlamında TRT TV Filmleri Projesi

Değerlendirme

TRT TV Filmleri projesine dair yapılacak bu değerlendirme senaryonun bir yaratıcı endüstri ürünü olduğu düşünüldüğünde Türkiye şartlarında ürünün yani senaryonun kendisini mümkün kılan yaratıcı endüstriyle iletişim kurduğu en güçlü örneklerden birinin TRT TV Filmleri projesi olduğunu tartışmaktadır. Bu bağlamda TRT TV Filmleri projesi birkaç bağlamda düşünülmelidir.

Öncelikle çalışmanın ilk bölümünde aktarıldığı üzere İngiliz Kültür Medya ve Spor Müdürlüğü (DCMS) tarafından 2001 yılında yapılan tanıma göre “Yaratıcı endüstriler kökeninde bireysel yaratıcılık ve yeteneği barındıran, fikri mülkiyet hakkının kazanılması ve kullanılması aracılığıyla, refah seviyesinin yükseltilmesi ve meslek edinmeye dayalı iş potansiyeli yaratan endüstrilerdir” (Büker, 2017). TRT TV Filmlerinin yukarıda aktarıldığı üzere temel amacı projenin başlığına taşındığı üzere herkesin hikayesini duymaktır. Daha açık bir ifade ile herhangi bir coğrafya, cinsiyet, yaş, deneyim gibi ayrımlara tabi olmaksızın herkesin bireysel veya kolektif üretim sonucunda ortaya çıkardığı ürüne, senaryoya eşit yaklaşım gösteren proje aynı zamanda ulaşımı herkes için mümkün kılabilme özelliği taşıyan online bir başvuru sistemi kurulmasını sağlamıştır. Bu bağlamda senaryo olma özelliği taşıyan her metnin değerlendirilmeye alındığı proje her şeyden önce bireysel yaratıcılık ve yeteneğe alan açtığı için bir yaratıcı endüstri dalı olarak pazarda yerini almıştır. Dahası projenin ilerleyen süreçlerinde sektörle iletişimi olmayan, ilk senaryosunu yazmış olan senaristlerin sürece dahil edilmesi, yapım sürecinin onlar tarafından deneyimlenmesi ve sektörün aktörleriyle iletişim kurmalarının

sağlanması sonucunda projenin meslek edinmeye dair iş potansiyeli yarattığı ve bu bağlamda yaratıcı endüstri tanımının altını doldurduğu düşünülebilir.

TRT TV Filmlerinin bir yaratıcı endüstri olarak içinde bulunduğu sinema sektörüyle ilişkisine bakıldığında önerdiği model ve bu modelin hem süreç için hem de geleceğe dair konumlandığı alana birkaç açıdan yaklaşılmalıdır. Öncelikli olarak TRT TV Filmleri projesi çalışmanın önceki bölümlerinde tartışılan yönetmen sineması ve yapımcı sineması modellerinin ortasında, iki üretim yönteminin dinamik bir şekilde iç içe geçtiği bir yapı işlevi görmektedir. Senaristlerin son halini verdikleri ürünleri pazara çıkardığı ve film bütçesinin tamamının proje kapsamında karşılandığı göz önünde bulundurularak bu modelin yapımcı sineması olarak sınıflandırılabilir, fakat proje yapımcı sineması modelinin replikası olmanın dışında bir yaklaşıma sahiptir. TRT TV Filmleri projesi senaristlerin ve yapımcıların başvurusuna açık olarak ilan edilmiştir, bu durumda başvuru sahibi yapımcı için bir sonraki adım görece netken başvuran senaristler için farklı uygulamalara gidilmiştir. Bu yönde talepler olmasına rağmen senaryoyu satın alma gibi bir uygulama geliştirmeyen proje senaristin bütün sürece dahil olmasını sağlamak amacıyla önce kendisinin bir yapım firması bulmasını talep etmiş ihtiyaç duyulması durumunda güvenilen yapımcılarla iletişim kurması sağlanmıştır. Dahası senaryonun üreticisi başvuru sahibi yalnızca sektörel iletişim yönünde cesaretlendirilmemiş aynı zamanda profesyonel yardımla ürüne son halini vermesi için destek olunmuştur. Son olarak eser sahibinin fikri mülkiyet hakkı TRT'nin yapımcıyla yapacağı sözleşmeyle güvenceye alınmış ve yalnızca ortaya çıkacak ürüne, filme değil uzun vadeli, meslek edinmeye dayalı iş potansiyeline odaklanılmıştır. Sonuç olarak TRT TV Filmleri projesi üretim modeli olarak yapımcı sineması ve yönetmen sinemasının bir nevi konforlu alanlarının birleşiminden oluşan uzun vadeli bir eğitim-üretim- meslek edindirme süreci olarak işlev görmüştür.

TRT TV Filmlerinin bir yaratıcı endüstri olarak içinde bulunduğu sinema sektörüyle kurduğu ilişkinin başka bir bağlamını ise standardizasyon oluşturmaktadır. Önceki bölümlerde tartışıldığı üzere TRT TV Filmleri projesinin organik olarak bağlı olduğu Türkiye sinema sektörü, gerek yönetmen sineması gerek de yapımcı sineması dinamikleri göz önünde bulundurulduğunda hemen her projede ayrışan süreçlerin bir aradılığı gibi bir resim vermektedir. Daha açık bir ifade ile istisnalar dışında hemen her

filmin üretim süreci kendi uygulayıcılarının deneyimleri ve talepleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu bağlamda sektörde belirli bir standardın sürdürüldüğünü söylemek olanaklı değildir. Dolayısıyla amacı yalnızca yayınlanmak üzere belli sayıda film üretmek olmayan, eğitim ve meslek edindirme süreçlerinin üretime içkin algılayan TRT TV Filmleri projesinin sektörel bir standardizasyonu hedeflerinden biri olarak sunduğu söylenebilir. Dahası her bir film projesinde farklı bir senarist yönetmen ve yapımcının yer aldığı bu projede çıktılarının niteliğini belirlemek olanaklı olmasa da nitelik anlamında belirli bir alt sınırın gerekliliği ortadadır. Dolayısıyla TRT TV Filmleri projesi hem proje kapsamında yer alan üretimler hem de onların organik başlarının bulunduğu Türkiye sinema sektörü için bazı standartlar sunmuş ve bu standartların uygulanması için gereken ortamı oluşturmuştur. Yukarıda aktarılan senaryo atölyeleri hiçbir filmin ilk yazım- ilk draft- baz alınarak çekilmemesini, yapım atölyeleri sete girmeden önce gereken ön hazırlık sürecinin masada tamamlanması, yapımcı süpervizörleri setlerde uluslararası standartlara uygunluğu sağlamış ve sonuç olarak hem filmlerde yer alan yüzlerce sektör çalışanı söz konusu standartları deneyimlemiş, onların deneyim aktarımları sayesinde sektörün önemli bir kısmı standartların uygulanışı hakkında fikir sahibi olmuştur. Böylece TRT TV Filmleri projesi bir yaratıcı endüstri örneği olarak uzun vadede meslek edinmeye dayalı iş potansiyeli yaratma ve bu potansiyelin belli standartlara uygun olma görevini yerine getirmiştir.

3. TRT TV FİMLERİ PROJESİ ÖRNEĞİNDE SENARYO ANALİZİ

Yaratıcı endüstriler bağlamında televizyon filmleri senaryolarını konu edinen bu çalışma kapsamında, analiz edilmek üzere *Saruhan* (Emre Konuk, 2016) ve *Pinhan* (Ömer Gökhan Erkut, 2016) filmleri ele alınmıştır. TRT TV Filmleri Projesi kapsamında üretimi gerçekleştirilen 33 film arasından çalışmaya dahil edilmek üzere bu filmlerin seçilmesinin birkaç sebebi vardır. Öncelikli olarak söz konusu filmlerin her ikisinin de polisiye film türünde olması filmlerin senaryolarının karşılaştırmalı okumasının yapılabilmesi sırasında türün içkin özelliklerinin önemli bir bölümünün paylaşılması nedeniyle anlamlı bir zemin sağlamaktadır. Daha açık bir ifade ile böyle bir seçim asıl tartışma zemininin filmlerin tür özellikleri değil, filmlerin senaryolarının yaratıcı endüstriler bağlamında sahip oldukları potansiyel üzerinden kurulmasına olanak tanımaktadır. Söz konusu projelerin tercih edilmesinin diğer bir sebebi paylaştıkları tür olan polisiyenin popüler kültür alanında güçlü tür olması, genel izleyici kitlesine hitap etmesi ve dolayısıyla yapılacak olası analizler sırasında seyirci kitlesinin ayrı bir tartışma konusu olarak ele alınmamasına ve asıl tartışma konusunda uzaklaşmamasına imkan sağlamasıdır. Son olarak polisiye film türünün iki örneği olan *Saruhan* ve *Pinhan* filmlerinin aynı türü paylaşmakla birlikte farklılaşan zaman, mekan ve film öyküleriyle yaratıcı endüstri ürünleri bağlamında televizyon filmi senaryoları konusunu ele alan bu çalışma için zengin bir içerik sağlayacağı düşünülmesi nedeniyle bu iki film örneklem olarak seçilmiştir. *Saruhan* ve *Pinhan* filmlerinin künyeleri çalışmanın sonundaki “EK’LER” bölümünde sunulmuştur.

3.1. Senaryo Analiz Yöntemi ve Analiz Soruları

Televizyon filmi senaryosunun, hakkında yeni endüstriler bağlamında bir tartışma yürütülecek zemin olma özelliği taşıdığı ve sinema filmi senaryosu ile arasında mecrası dolayısıyla farklılıklar bulunduğu ön kabulüyle birlikte bu bölümde aynı türde iki farklı televizyon filmi analiz edilmek üzere ele alınmıştır. Çalışmaya konu olan senaryolar yakın dönemlerde farklı senaristler tarafından üretilmiş, aynı türdeki hikayeleri anlatısına taşımaktadır. Senaryoların çalışma bağlamında yapılacak okuması niteliklerine dair öznel

yargılarla değil temel analiz sorularıyla ilerlemektedir. Son olarak söz konusu senaryoların geliştirilmesiyle çekilen ve gösterime giren filmlerin analizi bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır fakat gerekli durumlarda filmlere referans verilecektir.

Saruhan ve *Pinhan* isimli televizyon filmlerinin senaryolarından tartışma metnine aktarılacak bilgilerin başlıkları ve senaryolarının içerik, teknik ve bağlamsal analizi sırasında metinlere sorular sorulacaktır.

Öncelikle senaryoyu üretildiği ve gösterildiği bağlamsallıktan mümkün olduğunca ayırıştırarak bir yazı/anlatı biçimi olarak ele alıp, senaryoyu tanıma/tanıtma amacı güden sorularla başlanacaktır:

1. Senaryonun hikayesi nedir?
2. Anlatıda yer alan karakterlerin özellikleri nelerdir?
3. Anlatının geçtiği mekanlar nerelerdir ve mekanın anlatıdaki önemi nedir?
4. Senaryo hangi zamanda geçmektedir ve zamanın anlatıdaki önemi nedir?
5. Senaryonun türü nedir ve türünün özelliklerini taşımakta mıdır?

Senaryonun genel özelliklerinin ardından filmin gösterileceği mecra olan televizyon ve senaryo arasındaki dinamik ilişkiyi tartışmak üzere sorular sorulacaktır:

6. Filmin hedef izleyici kitlesi kimdir ve hedef izleyici kitlesini belirleyen/sezdiren unsurlar nelerdir?
7. Filmin konusu genel izleyici açısından kapsayıcı mıdır? Güncel veya tarihi toplumsal hafızaya seslenen, toplumsal ahlaki kabulleri öne çıkaran veya toplumsal problemlere değinen bir yapısı var mıdır?
8. Filmin türü genel izleyici açısından kapsayıcı mıdır? Televizyonda görece sık yayınlanan diğer içerik türleriyle (korku, macera, komedi, dram vb.) uyumlu mudur?
9. Filmin hikayesi, karakterleri ve diyalogları genel izleyicinin var olan deneyimlerine uyum sağlamakta mıdır veya genel izleyici için farklı ama kabul edilebilir/kabul edilemez bir anlatı içermekte midir?
10. Filmin ritmi genel televizyon izleyicisinin izleme alışkanlıkları ile uyumlu mudur veya izleyicide alışkanlıklarını kısa vadeli de olsa

değiştirme/sorgulama gerekliliği mi doğurmaktadır?

11. Film, konu, hikaye ve anlatı açısından aynı sanatsal üretim biçimini paylaştığı sinema filmleri ve aynı mecrayı paylaştığı televizyon dizileri arasında nerede konumlanmaktadır? Bu konumlanmanın iki taraflı sınırını neler belirlemektedir?

Son olarak analiz edilmek üzere seçilen senaryolar hem özgül biçimini hem de üretim mecrasını kapsayan, bu çalışmanın temel argümanlarından biri olan yaratıcı endüstri ürünü olması bağlamında tartışmak amacıyla sorular sorulacaktır:

12. Senaryonun imlediği kolektif üretim potansiyeli nedir? Senaryonun filmleştirilme sürecinde yer alacağı belli olan yaratıcı ekipler kimlerdir?
13. Senaryo diğer sanat dalları (fotoğraf, müzik, dijital sanatlar vb.) ile potansiyel bir ilişki kurmakta mıdır?
14. Senaryoda pazarlama/tanıtım gibi film sonrası süreçlere dair bir girişim bulunmakta mıdır (belli bir bölgenin, belli bir markanın kullanılması, popüler bir oyuncuya henüz senaryo aşamasında karar verilmiş olması vb.)
15. Senaryonun filmleştirilme sürecinden sonra devam filmleri veya televizyon dizisi formatında geliştirilme potansiyeli var mıdır veya senaryo yazımında böyle bir kaygı hissedilmekte midir?
16. Senaryonun filmleştirilme sürecinden sonra başka ülkelere ihraç edilme potansiyeli var mıdır veya senaryo yazımında böyle bir kaygı hissedilmekte midir?

3.2. Saruhan Filmi Senaryo Analizi

1. Senaryonun hikayesi nedir?

17. Yüzyılın başlarıdır. Gelecekte padişah olacağı kesinleşmek üzere olan Şehzade, Saruhan sancağına doğru yola çıktığı sırada, Saruhanda bir cinayet işlenir. Saruhanın önemli kişilerinden Salih Ağa'nın oğlu Yusuf bir anda öldürülür. Saruhan Kadısı, bu cinayeti çözmek için İstanbul'dan tanıdığı Defterdar katibi Selim'i görevlendirir. İstanbul'da Yeniçeri ağası Bekir'in idam edilmesine sebep olan Selim'in bu

göreve atanması Yeniçeri Ağa'sı Arifi hiç memnun etmez ama engellemeye de gücü yetmez. Diğer taraftan şehzade ve onunla gelen Deli İzzet Paşa, Saruhan'a gelmeden cinayeti çözmek zorundadırlar.

Arif ve Selim cinayeti kimin işlediğini araştırmaya başlarlar ve olayın ne kadar karışık olduğunu görürler. Handa konaklayan Venedikli kıyafeti içindeki Sırpların odasında bulunan zehir başka bir planın yapıldığını göstermektedir. Selim ilk tahkikatların sonunda Handa bulunan Venedik kıyafetli Sırpların, bir casus olan Safavi'nin, hana abisi ile geldiğini söyleyen Pandora'nın ve hancının dolaylı olarak işbirliği yaptığını çözer. Araştırma derinleştikçe Selim cinayeti, Maktulün kardeşi İbrahim'in işlediğini delillerle ortaya çıkarır, İbrahim idama mahkum olur.

İbrahim idama doğru giderken Selim'in İstanbul'a yolladığı yardımcısı oradan yeni bilgilerle gelir ve Selim yanlış kişiyi idama gönderdiğini anlar. Selim şimdi hem İbrahim'i idamdan kurtarmak hem de asıl katili bulmak zorundadır ve sadece birkaç saati vardır.

2. Anlatıda yer alan karakterlerin özellikleri nelerdir?

Hikayenin baş karakteri olan Selim, zeki, soğukkanlı, nezaketli fakat mesafeli, ketum, son derece dikkatli, titiz ve sabırlı bir karakter olarak sunulmaktadır. Olaylar karşısında verdiği tepkilerden ve yaklaşımlarından bir tür Sherlock Holmes varyasyonu olarak tasarlandığı görülmektedir. Anlatıda Selim'in hem rakibi hem de yardımcısı olan Yeniçeri Ağası Arif ise tezcanlılığı, heyecanı, düşünmekten çok eyleme önem veren halleri ile Selim karakterinin tam zıttı olacak şekilde tasarlanmış ve zıt iki karakterin doğal çatışması geçmişteki bir hikaye ile desteklenerek bu karakterlerin birlikte çalışma zorunluluğu senaryoya gerilim ve eğlence katan bir unsur olarak kullanılmıştır. Geleneksel bir mentör olarak sunulan Kadı karakteri ise hikaye ilerledikçe çağdaş filmlerde sıkça karşımıza pro-aktif bir mentöre doğru evrilmektedir. Başlangıçta Selim'e akıl ve yön veren Kadı'nın hikaye ilerledikçe dönüm noktalarında etkin rol aldığı, kararlar vererek hikayenin gidişatını etkilediği görülmektedir.

3. Anlatının geçtiği mekanlar nerelerdir ve mekanın anlatıdaki önemi nedir?

Hikaye 17. Yüzyılda, Osmanlı topraklarında, bugünkü Manisa ili yakınlarındaki

Saruhan Sancağı'nda bulunan bir handa geçmektedir. Senaryoda han haricinde çok az dış mekan ve yalnızca iki mesken kullanılmıştır. İçerik bağlamında Saruhan Sancağı ve bölgesinin ve dahi kullanılan mekanların hikaye üzerinde belirleyici bir etkisi bulunmamaktadır. Ancak neredeyse bütün hikayenin bir handa geçmesi, filmin anlatım dili, görsel dili, prodüksiyon tasarımı, sanat tasarımı gibi başlıca unsurlarında tamamıyla belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, mekanın özellikle filmin üretim aşaması için son derece önemli olduğunu söylemek mümkündür.

4. Senaryo hangi zamanda geçmektedir ve zamanın anlatıdaki önemi nedir?

Senaryoda hikayenin geçtiği zamana dair kesin bir bilgi verilmemekle birlikte 17. Yüzyıl başları olduğu bilgisi verilmektedir. Bunun yanı sıra mekan tasvirleri ve dönem atmosferine dair senaryoda bulunan bilgiler de 17. Yüzyıl Osmanlısı vurgusunu desteklemektedir. Bu durum doğal olarak filmi tarihi bir dönem filmi konumuna getirmektedir. Her dönem filminde olduğu gibi bu çalışmada da zaman en önemli unsurlardan biri olarak ele alınmıştır. Zaman unsurunun sanat yönetimi ve benzeri bileşenlerdeki etkisinin yanı sıra hikayenin işleyişinde de önemli bir etkisi bulunmaktadır. Bir cinayet soruşturmasını konu edinen senaryoda zamanın getirdiği koşullar ve sınırlılıklar da hikayenin gidişatını belirlemektedir. Bunun yanı sıra yine dönem koşullarına bağlı olarak devlet yönetim biçimi, soruşturmayı bir kadının yürütmesi, sancağa gelmesi büyük bir olay olan Şehzade'nin yarattığı gerilim, Paşa'nın varlığı gibi unsurlar da anlatıda zamanın önemini ortaya koyan diğer bileşenlerdir.

5. Senaryonun türü nedir ve türünün özelliklerini taşımakta mıdır?

Saruhan senaryosu türünü takdir etmek bu çalışmada örnek olarak analiz edilen diğer senaryolara nispeten daha farklı bir bakış açısı gerektirmektedir. Senaryoyu geçtiği zaman diliminden bağımsız olarak ele aldığımızda polisiye türünün kalıplarına tam anlamıyla uyan, daha özeldir Sherlock Holmes-vari bir dedektiflik hikayesi anlatan bir çalışma olduğunu söylememiz mümkündür. Öte yandan projeyi bir bütün olarak ele aldığımızda zaman ve mekan kullanımının hem anlatıya hem de -ve özellikle- üretim süreçlerine etkisine baktığımızda bir tarihi film olarak değerlendirmek de mümkündür. Projenin bir televizyon filmi olarak tasarlanıp üretildiğini göz önünde bulundurarak, bu tez çalışması özelinde filmin türünü tayin ederken üretim süreçlerine etkisi belirleyici

unsur olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle tür tarihi film olarak kategorize edilmiştir. Bunun yanı sıra senaryonun hem tarihi film türünün hem de polisiye türünün özelliklerini tam anlamıyla karşıladığını söylemek de mümkündür. Bir polisiye olarak senaryo boyunca merak unsuru korunmuş, izleyicinin cinayet soruşturmasına ortak olması sağlanmış, katilin kimliğine dair şüphelerin ve şaşırtmacaların son ana kadar devam etmesi sağlanmıştır. Cinayetin ardındaki entrika parça parça açılarak izleyicinin ilgisi korunmaya çalışılmış ve Şehzade'nin gelişiyi tetiklenen zaman baskısı hem karakter üzerinde bir baskı unsuru olarak hem de filme tempo katmak için belirgin biçimde kullanılmıştır. Yanı sıra hikayenin geçtiği dönemin koşulları, insan ilişkileri, devlet yapılanması, kültürel atmosferi gibi tarihi unsurlar da bir tarihi filmde beklenilecek ölçüde senaryoda yer bulmuştur.

6. Filmin hedef izleyici kitlesi kimdir ve hedef izleyici kitlesini belirleyen/sezdiren unsurlar nelerdir?

Hem tarihi film hem polisiye film motiflerini dengeli biçimde harmanlayan senaryonun; tür unsurlarıyla birlikte temposu ve anlatım dili de göz önünde bulundurulduğunda genel izleyiciyi hedeflediğini söylemek mümkündür. Polisiye kalıpları, baş karakterin *Sherlock-vari* tarzı, entrika yapısı ve temposu ile Batı tandanslı, tempolu polisiye dizilere aşina görece genç izleyiciyle etkileşim oluşturması muhtemel olan film; tarihi unsurları ve dönem atmosferiyle Osmanlı dönemine ilgi duyan yahut tarihi yapımlardan hoşlanan görece daha yaşlı bir izleyici kitlesiyle etkileşim kurma potansiyeli de taşımaktadır.

7. Filmin konusu genel izleyici açısından kapsayıcı mıdır? Güncel veya tarihi toplumsal hafızaya seslenen, toplumsal ahlaki kabulleri öne çıkaran veya toplumsal problemlere değinen bir yapısı var mıdır?

Senaryonun konusunu bir cinayet soruşturması oluşturmaktadır. Senaryonun bu soruşturma sürecini karakter güdümlü (character driven) teknikle işlemiş ve günümüz izleyicisinin aşina olduğu merak unsuru, tempo, entrika gibi motifleri kullanmış olması; bunun yanı sıra bir dönem filmi olmasına rağmen diyalogların günümüz izleyicisinin anlayacağı şekilde sadeleştirilmesi filmin günümüz izleyicisine ulaşması noktasında yapılmış girişimler olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda konunun günümüz

izleyicisinin ilgisine mazhar olan Osmanlı döneminde geçmesi ve senaryonun dönemin ruhuna dair yaptığı açık ve kapalı göndermeler de filmin toplumsal hafızaya seslenen bağlamını öne çıkarmaktadır. Senaryonun ahlaki kabuller ya da toplumsal problemlere dair doğrudan yürüttüğü bir tartışma olmamakla birlikte adalet, adalet sisteminin önemi ve para hırsı konularında verdiği dolaylı mesajları bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

8. Filmin türü genel izleyici açısından kapsayıcı mıdır? Televizyonda görece sık yayınlanan diğer içerik türleriyle (korku, macera, komedi, dram vb.) uyumlu mudur?

Bu tezin kaleme alındığı 2018 yılı itibariyle televizyon yapımlarında son on yılda tarihi türde dizilerin ön plana çıktığı, çoğunluğunun izleyici tarafından sevilip takdir edildiğini söylemek mümkündür. Muhteşem Yüzyıl dizisinin yakaladığı başarıdan bu yana tarihi türde pek çok dizi üretilmiş ve içinde bulunduğumuz yıl itibariyle bu üretim trendi devam etmiştir. Bunun yanı sıra kabaca bir gözlemlerle Avrupa ve Amerika menşeli yapımlarda da polisiye türünün revaçta olduğu; internet mecrasında (Netflix, BluTV vb. dijital platformlar, dizi izleme siteleri) izleyicilerin polisiye yapımları takdir ettiğini gözlemlemek de mümkündür. Buradan hareketle tarihi ve polisiye türlerini bir araya getiren çalışmanın genel izleyici eğilimi ile son derece uyumlu olduğu sonucuna varabiliriz.

9. Filmin hikayesi, karakterleri ve diyalogları genel izleyicinin var olan deneyimlerine uyum sağlamakta mıdır veya genel izleyici için farklı ama kabul edilebilir/kabul edilemez bir anlatı içermekte midir?

Tarihi türdeki yapımları genel izleyicinin kabul edebileceği bir anlatı haline getirmenin kendine has zorlukları, sektörün üreticileri tarafından sıkça tartışılan bir konudur. Hikaye, karakter ve diyalog unsurlarını tamamıyla dönemin şartlarına göre tasarlamak anlatının izleyiciye ulaşmasında ciddi bir engel teşkil ederken öte yandan bu unsurları bugünün algısına göre “dönüştürmek” anlatının tarihi kimliğini zedeleme riski taşımaktadır. Bu örnekte ele alınan Saruhan senaryosunun bu engel ve risklerin farkında olduğu ve çeşitli senaryo yazım teknikleri kullanarak bunları bertaraf etmeyi denediği gözlemlenmektedir. Öncelikle diyaloglarda dönem Osmanlıcasını yansıtan fakat

günümüzde de kullanımda olan kelimeler tercih edilmiş ve günümüz diline uygun cümle kalıpları kullanılmıştır. Dönem atmosferinin etkileri karakter tasarımlarından ziyade mekan tasarımlarına ve olaylara yön veren sınırlılıklara yüklenerek anlatının konu edindiği dönemle bağı korunmaya çalışılmıştır. Öte yandan özellikle müziklerde radikal biçimde günümüze has bir tarz tercih edilmiş ve izleyicinin işlenen evrene yabancılaşmasının önüne geçilmek istenmiştir. Tüm bu unsurlardan elde edilen denge ile günümüz izleyicisinin kabul edebileceği bir anlatı ortaya konulmuştur.

10. Filmin ritmi genel televizyon izleyicisinin izleme alışkanlıkları ile uyumlu mudur veya izleyicide alışkanlıklarını kısa vadeli de olsa değiştirme/sorgulama gerekliliği mi doğurmaktadır?

Bir cinayet soruşturmasını konu edinen senaryonun ritmini belirleyen ana unsur cinayetin ardındaki entrikanın parça parça ortaya çıkışı ve şüphelilerin birer birer elenmesidir. Bu işlenişte günümüz polisiye türü kalıpları kullanılmış ve baş karakterin üzerindeki zaman baskısından istifade edilerek yüksek bir tempo oluşturulmuştur. Böylelikle elde edilen anlatıyı günümüz yerli dizi izleyicileri için hızlı olmakla beraber, yabancı dizi izleme deneyimini de göz önünde bulundurarak farklı fakat kabul edilebilir bir anlatı olarak adlandırmamız mümkündür.

11. Film, konu, hikaye ve anlatı açısından aynı sanatsal üretim biçimini paylaştığı sinema filmleri ve aynı mecrayı paylaştığı televizyon dizileri arasında nerede konumlanmaktadır? Bu konumlanmanın iki taraflı sınırını neler belirlemektedir?

Proje tümüyle bir televizyon filmi olarak tasarlanmıştır. Bunu gereği olarak anlatının dili, temposu, ritmi, olay örgüsü gibi temel unsurlar televizyon izleyicisinin beğenisi ve alışkanlıklarına uygun olarak düzenlenmiş ve senaryoda bu yönde tercihler belirleyici olmuştur. Öte yandan sanat tasarımı, görsel dil gibi hususlarda tarihi türdeki televizyon yapımları yerine yine tarihi türdeki sinema filmlerinin referans alındığı gözlemlenmektedir. Bu gözlemlerden hareketle anlatı olarak televizyon yapımlarına, prodüksiyon tasarımı açısından sinema filmlerine daha yakın bir noktada konumlandığını söylemek mümkündür.

12. Senaryonun imlediği kolektif üretim potansiyeli nedir? Senaryonun filmleştirilme sürecinde yer alacağı belli olan yaratıcı ekipler kimlerdir?

Senaryo belirgin biçimde bir dönemi işlediği için sanat yönetimi ve prodüksiyon tasarımı ön plana çıkmaktadır. Dönem filminin kaçınılmaz gerekliliği olarak özellikle mekan tasarımları ve kostümlerin dönemin atmosferine uygunluğu özel bir çalışma gerektirmektedir. Bu gereksinimler nedeniyle senaryo standart bir üretim prosedüründen farklı olarak özel bir sanat çalışması ve buna bağlı olarak konuya hakim bir sanat grubu/ekibi talep etmektedir. Bunun yanı sıra dönemin kültürü, dili, sınırlılıkları ve sosyal yaşamına dair unsurlar da hikayede belirleyici bir rol oynadığından, bu konularda da özel bir ön prodüksiyon çalışması (tarihsel bağlamda sosyo-kültürel araştırmalar, dönem mimarisi ve kıyafetleri üzerine araştırmalar, diyalekt araştırmaları vb.) ve buna bağlı alanında uzman ekipler bir diğer gereksinimdir.

13. Senaryo diğer sanat dalları (fotoğraf, müzik, dijital sanatlar vb.) ile potansiyel bir ilişki kurmakta mıdır?

Senaryo, diğer sanat dalları ile içerik bağlamında herhangi bir etkileşim içerisinde değildir. Ancak bir dönem filmi olması nedeniyle üretim sürecinde özellikle sanat yönetimi ve görsel dijital efektler alanları ile özel bir ilişki kurma potansiyeli taşımaktadır.

14. Senaryoda pazarlama/tanıtım gibi film sonrası süreçlere dair bir girişim bulunmakta mıdır (belli bir bölgenin, belli bir markanın kullanılması, popüler bir oyuncuya henüz senaryo aşamasında karar verilmiş olması vb.)

Pazarlama ve tanıtım bağlamında senaryoda özel bir girişime rastlanmamıştır. Her ne kadar filmin adı (Saruhan) belli bir bölgeyi imlese de söz konusu bölge senaryoda belirleyici bir unsur olarak kullanılmamıştır yahut bir tür artistik tercih olarak hikayenin neredeyse tamamının bir handa geçmesi böylesi bir tercihin önüne geçmiştir. Senaryo yazım süreci devam ederken popüler oyuncuların Ahmet Mümtaz Taylan ile anlaşılması pazarlama ve tanıtıma dair senaryo sürecinde atılmış yegane adımdır.

15. Senaryonun filmleştirilme sürecinden sonra devam filmleri veya televizyon dizisi formatında geliştirilme potansiyeli var mıdır veya senaryo yazımında

böyle bir kaygı hissedilmekte midir?

Senaryoda oldukça ilgi çekici Sherlock-vari bir baş karakter bulunmaktadır. Filmin en son sürprizinde kendisinin aslında Şehzade olduğunu öğrendiğimiz defterdar katibi Selim, tasarlanan karakter özellikleri ile otantik ve eksantrik bir hikaye karakteridir. Senaryoda bir devam filmine dair herhangi bir atıf bulunmasa da yine Sherlock Holmes modelinden aşina olduğumuz şekilde bu karakter üzerinden başka polisiye hikayeler üretilmesi potansiyelinden söz etmemiz mümkündür. Öte yandan senaryo gerek yapısı gerekse tür kalıpları nedeniyle televizyon dizisi formatına uygun görünmemektedir.

16. Senaryonun filmleştirilme sürecinden sonra başka ülkelere ihraç edilme potansiyeli var mıdır veya senaryo yazımında böyle bir kaygı hissedilmekte midir?

Senaryoda yurt dışına satış potansiyelini öngören herhangi bir girişime rastlanmamıştır. Fakat her ne kadar Osmanlı döneminde geçen bir tarihi film olsa da polisiye unsurları, ritmi ve temposu, dönem atmosferini günümüz izleyicisi için anlaşılır ve kabul edilebilir kılmadaki başarısı nedeniyle filmin ihraç potansiyeli taşıdığını söylemek mümkündür. Öte yandan yerli yapımların yurt dışındaki mevcut pazarlarına baktığımızda özellikle tarihi anlatılara ve daha spesifik olarak Osmanlı dönemine büyük bir ilgi olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum da filmin başka ülkelere ihraç potansiyelini artırmaktadır.

3.3. Pinhan Filmi Senaryo Analizi

1. Senaryonun hikayesi nedir?

Ülkenin tanınmış işadamlarından biri gündüz vakti banka çıkışında palyaço kostümlü bir tarafından öldürülür. Palyaço, caddedeki güvenlik kameralarına bunun ilk cinayet olduğunu ve devamının geleceğini işaret ederek gözden kaybolur. Olayı araştıran Komiser Murat ve ekibi katilin olay yerine bıraktığı notu bulur. Notta bir hafta sonra Besiktaş'ta işleyeceği cinayeti işaret etmektedir. O tarihte yapılacak iş dünyasından önemli isimlerin katılacağı bir organizasyon vardır. O güne kadar Katil yakalanmalıdır.

İlk cinayetin ardından adının Pinhan olduğunu söyleyen biri telefonla Komiser Murat'ı arayıp işleyeceği cinayetin adresini verir. Olay yerine giden ekip cesedi bulur. Pinhan telefonla diğer cinayetlere de Komiser ve ekibini yönlendirmeye devam eder. Her cinayet mahalinde son cinayete ait bir şifre bırakan Pinhan'ın kurbanlarının çocuklara karşı suç işleyen ve dosyaları örtbas edilen isimler olduğu ortaya çıkar. Pinhan'ın oğlu da bir trafik kazasında ölmüş ve olay örtbas edilmiştir. Bu acıya dayanamayan eşi de intihar etmiştir. Toplantı günü gelmiş Pinhan yakalanamamıştır. Pinhan toplantı günü hedefindeki iş adamını da öldürür ve teslim olur. Emniyette Pinhan'ı sorgulayan Komiser Murat'ın Pinhan'ın oğluna çarpan kişi olduğu ve Pinhan'ın asıl hedefinin o olduğu anlaşılır. Bütün cinayetleri kayınpederi ile planlayan Pinhan'ın son planı devreye girer ve kısa süreli bir elektrik kesintisi ile kelepçeden kurtulan Pinhan, Komiser Murat'ı rehin alır ve aynanın diğer yanındaki odada sorguyu izleyen, bütün dosyaları içinde bulunduğu yapıdan aldığı emirle işadamlarının çıkarlarını korumak için örtbas eden emniyet müdürünü öldürür. Pinhan, Muratla yaptığı konuşmada kazanın olduğu gün Murat'ın da kızının kanser olduğu haberini aldığını ve o psikolojiyle kazayı yaptığını öğrenir. O esnada odanın kapısını kıran ekiptekiler Pinhan'ı öldürür.

2. Anlatıda yer alan karakterlerin özellikleri nelerdir?

Bir seri katil ve katili yakalamak isteyen “sorunlu” bir polisin hikayesini konu edinen senaryodaki karakterler, bu türdeki benzer hikayelerde sıkça kullanılan geleneksel polisiye kalıpları ile tasarlanmıştır. Baş karakter Murat, mesleğinde başarılı fakat sınırları zorlayan “sorunlu” bir polistir. Geçmişinde yaşadıkları Murat üzerinde duygusal hasarlar açmış ve bunun sonucu olarak zaman zaman öfke kontrolünde sıkıntılar yaşayan, sosyal ilişkilerini korumakla birlikte ketum bir insan haline gelmiştir. Senaryoya adını veren Pinhan karakteri ise aynı Murat geçmişinde yaşadığı travmalar nedeniyle saplantılı ve sorunlu bir insan görünümündedir. Çocuğunun bir araba kazasında ölmesi ve suçlunun bulunamaması adalet sistemine olan inancını sarsmış ve böylece adaleti kendi yöntemleriyle tesis etmeye karar vermiştir. Kendi çocuğunun katilini bulamasa çocuklara yönelik suç işlediğini tespit ettiği kişilerden intikam alan bir seri katile dönüşmüştür. Pinhan karakteri zekası ve hırsı ile ön plana çıkarken Murat kararlılığı ve gözükaralığı ile ikili arasındaki çatışma dengesini oluşturmaktadır.

3. Anlatının geçtiği mekanlar nelerdir ve mekanın anlatıdaki önemi nedir?

Hikaye günümüz İstanbul’unda geçmektedir. Senaryoda en çok kullanılan mekan polis merkezidir fakat bu mekanın senaryoda belirleyici bir niteliği bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra polisiye türünün tipik bir örneği olarak cinayet mahalleri metruk yerler, sokaklar, zenginlik göstergesi mekanlar ve otel odaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Lakin bu mekanlara da işlevsellikleri dışında özel bir önem atfedilmemiştir. Mekan kullanımına dair senaryodaki yegane özgün durum açılış sekansında bulunmaktadır. Açılış sekansında palyaço kılığındaki katil kurbanını güpegündüz, halka açık bir mekanda öldürür ve senaryoda bu sekansın güvenlik kamerasından izleneceği belirtilmiştir. Buradaki mekan seçimi dikkat çekicidir zira mekan olarak İstanbul’un ikonik bir bölümü tercih edilmiştir. Bu mekan tercihi ile, seçilen mekanı tanıyan yahut orada bulunmuş olan izleyicide şok etkisi yaratmanın amaçlanmış olması muhtemeldir.

4. Senaryo hangi zamanda geçmektedir ve zamanın anlatıdaki önemi nedir?

Hikaye günümüz İstanbul’unda geçmektedir. Hikayenin geçtiği zaman diliminin gerek içerikte gerekse üretim süreci üzerinde belirleyici bir etkisi bulunmamaktadır.

5. Senaryonun türü nedir ve türünün özelliklerini taşımakta mıdır?

Senaryo polisiye türünde tasarlanmış ve türün klasik kalıplarını belirgin biçimde kullanmıştır. Polisiye türünün bir alt kategorisi sayabileceğimiz seri katil şablonunu tercih eden anlatı, hikayeyi polis, katil, kurban üçlüsünde polis tarafından/gözünden kurgulamıştır. İyi niyetli fakat duygusal marazları olan polis, uğradığı haksızlık sonucu intikam peşine düşen seri katil, adalet sistemine sızmış “kötüler” gibi türün bütün klişelerinde senaryoda istifade edilmiştir.

6. Filmin hedef izleyici kitlesi kimdir ve hedef izleyici kitlesini belirleyen/sezdiren unsurlar nelerdir?

Bir tür olarak polisiye ve alt kategori olarak seri katil hikayeleri genel izleyicinin aşına olduğu anlatı modelleri olarak kabul edilmektedir. Pinhan projesi özelinde hedef izleyici kitlesini tayin ederken türün doğası gereği kullandığı kalıpları nasıl işlediğini değerlendirmek çözümleyici bir yaklaşım olacaktır. Türün doğası gereği anlatının parçası olan şiddet unsurları hikayede konu edilmekle birlikte senaryodaki sahne tasarımlarında şiddetin estetize edilmesinden yahut doğrudan sunulmasından kaçınıldığı

gözlemlenmektedir. Şiddet sunumu potansiyeli bulunan çoğu sahnede olay bir aksiyon olarak görselleştirilmemiş, bunun yerine olayın sonucu gösterilmiştir. Senaryodaki bu benzeri yaklaşımlar filmin hedef izleyici kitlesi olarak genel televizyon izleyicisinin hedeflendiği kanaatini oluşturmaktadır.

7. Filmin konusu genel izleyici açısından kapsayıcı mıdır? Güncel veya tarihi toplumsal hafızaya seslenen, toplumsal ahlaki kabulleri öne çıkaran veya toplumsal problemlere değinen bir yapısı var mıdır?

Senaryonun konusunu bir seri katilin işlediği cinayetler ve bu cinayetlerin ardındaki nedeni çözerek katili bulmaya çalışan polisler arasındaki yaşananlar oluşturmaktadır. Polisiye türünün geleneksel kalıplarından olan bu tasarım genel izleyicinin oldukça aşına olduğu bir anlatı yapısıdır. Bunun yanı sıra katilin cinayetin gerekçesinde yapılan dramatik tercih toplumun gündeminde her daim yer bulan ve toplumsal ahlaki kabullerle doğrudan ilintili bir temaya işaret etmektedir. Katilin cinayetlerinin gerekçesinde işlenen tema çocuk istismarı ve çocuklara yönelik suçlardır. Senaryodaki bu güçlü tema tercihinin filmin genel izleyici ile kuracağı potansiyel etkileşimi güçlendirmesi kayda değer bir olasılıktır.

8. Filmin türü genel izleyici açısından kapsayıcı mıdır? Televizyonda görece sık yayınlanan diğer içerik türleriyle (korku, macera, komedi, dram vb.) uyumlu mudur?

Polisiye türü ve seri katil hikayeleri günümüz izleyicilerinin aşına olduğu anlatılardan biridir. Yerli yapımlarda sıklıkla tercih edilmese de özellikle Amerikan yapımlarında sinema filmi ve dizi formatlarında ülkemizde de takip edilen pek çok örneği bulunmaktadır. Türün geleneksel kalıplarını kullanan Pinhan senaryosunun genel izleyiciyi kapsama bağlamında herhangi bir dezavantajı bulunmadığını söylemek mümkündür.

9. Filmin hikayesi, karakterleri ve diyalogları genel izleyicinin var olan deneyimlerine uyum sağlamakta mıdır veya genel izleyici için farklı ama kabul edilebilir/kabul edilemez bir anlatı içermekte midir?

Bir tür olarak polisiye, Türk sinemasında ve televizyon yapımlarında sıklıkla

tercih edilen bir tür olmamakla birlikte ülkemizde gösterime giren sinema filmleri ve televizyon yapımları nedeni ile Türk izleyicisi için yabancı bir tür değildir. Ancak seri katil olgusunun Türkiye'deki karşılığı tartışmalı olabilecek bir mevzudur. Yakın tarihimizde gündemi işgal eden seri katil vakalarının sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Buradan hareketle seri katil olgusunun Türkiye'de kültürel bir karşılığı olduğunu söylemek zordur. Bu olguya dair kanaatlerin ise özellikle Amerikan filmlerinde anlatılan hikayelerden edinildiğini söylemek ise mümkündür. Türkiye'de geçen bir seri katil hikayesini işleyen senaryo için bu durumun bir tür handicap olması muhtemeldir. Fakat bununla birlikte senaryodaki karakterlerin tasarımlarının yerel referanslarla şekillendirilmiş olması, sosyal ilişkilerin günümüz Türkiye'si ile uyumlu olması, polis teşkilatının ve hiyerarşisinin sunumu ve seri katilin motivasyonunu oluşturan temanın (çocuklara karşı işlenen suçlar) sosyo-kültürel bir karşılığının bulunması, seri katil hikayesinin neden olacağı handicapı dengeleyecek unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle filmin genel izleyici açısından farklı fakat kabul edilebilir bir anlatı sunduğunu söylemek mümkündür.

10. Filmin ritmi genel televizyon izleyicisinin izleme alışkanlıkları ile uyumlu mudur veya izleyicide alışkanlıklarını kısa vadeli de olsa değiştirme/sorgulama gerekliliği mi doğurmaktadır?

Filmin ritmini belirleyen ana unsur seri katilin işlediği cinayetler olarak karşımıza çıkmaktadır. İşlenen her bir cinayet ve katilin verdiği ipuçları hikayeyi bir sonraki merhaleye taşımakta ve polislerin üzerindeki baskıyı artırarak filmin temposunu yükseltmektedir. Senaryonun doksan dakika olarak tasarlandığını da göz önünde bulundurursak hikayenin yüksek tempolu bir anlatı ortaya koyduğu sonucuna varabiliriz. Bu tempo ve yoğun olay örgüsün, yerli dizi izleyicileri için hızlı bulunma potansiyeli taşımakla birlikte özellikle Amerikan polisiye film ve dizilerine aşina izleyiciler için kabul edilebilir düzeyde olması mümkündür.

11. Film, konu, hikaye ve anlatı açısından aynı sanatsal üretim biçimini paylaştığı sinema filmleri ve aynı mecrayı paylaştığı televizyon dizileri arasında nerede konumlanmaktadır? Bu konumlanmanın iki taraflı sınırını neler belirlemektedir?

Proje tümüyle bir televizyon filmi olarak tasarlanmıştır. Olay örgüsü ve senaryoda kullanılan tür kalıpları Amerikan polisiye filmlerine ve daha özeldir Amerikan polisiye televizyon filmlerine yakın dururken; senaryoda tercih edilen yerel motifler, örneğin karakter tasarımları ve karakterler arasındaki ilişkiler yerli televizyon dizilerinde tercih edilen kalıplara daha yakın görünmektedir. Senaryonun bu belirleyici bileşenlerini göz önüne aldığımızda, sinemadan ziyade televizyon anlatısına daha yakın bir konumda bulunduğunu söylemek mümkündür.

12. Senaryonun imlediği kolektif üretim potansiyeli nedir? Senaryonun filmleştirilme sürecinde yer alacağı belli olan yaratıcı ekipler kimlerdir?

Senaryo, bir filmin gerektirdiği standart üretim süreçleri haricinde özel bir üretim süreci aşaması (özel efekt çalışmaları, özel ses tasarımı vb.) veya bir film üretim sürecine dahil olan alışılmış yaratıcı ekipler haricinde farklı bir yaratıcı ekip gereksinimi talep etmemektedir.

13. Senaryo diğer sanat dalları (fotoğraf, müzik, dijital sanatlar vb.) ile potansiyel bir ilişki kurmakta mıdır?

Senaryo, diğer sanat dalları ile içerik bağlamında herhangi bir etkileşim içerisinde değildir.

14. Senaryoda pazarlama/tanıtım gibi film sonrası süreçlere dair bir girişim bulunmakta mıdır (belli bir bölgenin, belli bir markanın kullanılması, popüler bir oyuncuya henüz senaryo aşamasında karar verilmiş olması vb.)

Pazarlama ve tanıtım bağlamında senaryoda özel bir girişime rastlanmamıştır. Senaryo yazım süreci devam ederken popüler oyuncuların Orhan Kılıç ile anlaşılması pazarlama ve tanıtıma dair senaryo sürecinde atılmış yegane adımdır.

15. Senaryonun filmleştirilme sürecinden sonra devam filmleri veya televizyon dizisi formatında geliştirilme potansiyeli var mıdır veya senaryo yazımında böyle bir kaygı hissedilmekte midir?

Polisiye türündeki senaryo kapalı hikaye modelinde tasarlanmıştır. Hikayenin finalinde konu hem duygusal hem de olay örgüsü olarak tamamlanmış ve karakterler

dönüşümlerini tamamlamıştır. Bunun sonucu olarak senaryonun bir devam filmine veya televizyon dizisi uyarlamasına uygun olmadığını söylemek mümkündür.

16. Senaryonun filmleştirilme sürecinden sonra başka ülkelere ihraç edilme potansiyeli var mıdır veya senaryo yazımında böyle bir kaygı hissedilmekte midir?

Senaryoda yurt dışına satış potansiyelini öngören bir girişime rastlanmamıştır. Fakat evrensel tür kalıplarıyla yazılmış olan ve -adalet, intikam, çocuklara karşı işlenen suçlar vb.- yine evrensel temaları işleyen senaryonun başka ülkelerde de karşılık bulması muhtemeldir. Bu bağlamda filmin ihraç potansiyeli taşıdığını söylemek mümkündür.

3.4. Senaryoların Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

Çalışmanın bu altbölümünde yukarıdaki altbölümlerde detaylı analizleri yapılan Pinhan ve Saruhan adlı senaryoların, elde edilen sonuçlar doğrultusunda karşılaştırmalı değerlendirilmesi yapılacaktır. Değerlendirmede senaryolara yeni sorular sorulmayacak ancak karşılaştırmaların tutarlı biçimde yapılabilmesi için önceki altbölümlerde senaryolara yöneltilen analiz sorularından elde edilen cevaplar esas alınacaktır. Böylelikle ele alınan iki senaryonun yaratıcı endüstri kavramıyla ilişkileri, yaratıcı endüstri bağlamının örnek alınan senaryolarda ve senaryo yazımındaki gözlemlenebilen etkileri elde edilen sonuçlardaki benzeşmeler ve ayrışmalar üzerinden ortaya konmaya çalışılacaktır.

Yukarıdaki altbölümlerde senaryolara yöneltilen analiz soruları üç temel soru grubu olarak kurgulanmıştır. İlk beş soruyu kapsayan birinci soru grubu senaryoların anlatı ve yazı biçimini; takip eden altı soruyu kapsayan soru grubu projelerin asıl yayın mecrası olan televizyonla senaryo aşamasında kurdukları dinamik ilişkiyi ve etkileşimi; son beş soruyu kapsayan soru grubu ise senaryoların yaratıcı endüstri ürünü olarak özelliklerini analiz etmeyi hedeflemiştir. Yapacağımız karşılaştırmaların anlaşılır bir tartışma zemini oluşturması adına soruların madde madde mukayesesi yerine sözü edilen soru gruplarının kapsamları birer tartışma başlığı olarak değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra karşılaştırmalı değerlendirmede senaryo öğeleri arasındaki nüans farklarına, senaryo

yazarının tercihlerinin yorumlanmasına ve senaryolardan elde edilen filmlere de - gerektiği durumlarda- referanslar verilecektir.

Her ikisi de polisiye türünde eserler olarak kaleme alınan Saruhan ve Pinhan adlı senaryolar tür ortaklıklarına rağmen konu, zaman, mekân, öyküleme tekniği, karakter tasarımı gibi temel unsurlarda ve diyalog kullanımı, sahne içi aksiyonları, sekans kurgusu gibi detaylarda oldukça belirgin farklılıklar göstermektedirler. Bu durum sinema tarihinin en eski türlerinden biri olan polisiye türünün alttürlerine işaret etmektedir. Bilindiği üzere polisiye türü, edebiyattaki polisiye türünde görülen gelişimin ve çeşitliliğin de etkisiyle zamanla kendi alttürlerini oluşturmuştur. Bu gelişim ve çeşitliliğe film kurgusu, kamera oyunları/efektleri vb. sinema sanatının kendine özgü imkanları ve sınırlılıkları eklendiğinde yeni ve özgün anlatı şablonları ortaya çıkmış ve bu şablonlar zamanla alttürler olarak kabul görmeye başlamıştır. Dedektiflik hikayeleri, seri katil hikayeleri, soygun hikayeleri vb. anlatılar zamanla polisiye alttürlerine dönüşen şablonlara örnek olarak verilebilir. Bu çeşitliliğin oluşmasında senaryo yazarlarının yahut roman yazarlarının anlatılarında hangi kavramı ya da olguyu esas aldıkları (suç, toplum, sınıf çatışması vb.) elbette belirleyici unsurlardan biridir fakat bu çalışmada söz konusu alttürlerin yapısından ziyade yaratıcı endüstri bağlamında senaryo yazarlarının tercihleri ve sonuçları konu edinildiği için bu bağlam tartışma dışında tutulmuştur.

Yaratıcı endüstri kavramının ve olgusunun genelde tür sinemasının ve alttürlerin oluşumuna; özelde örnek olarak aldığımız Saruhan ve Pinhan senaryolarına etkisini iki temel bağlamda ele almak mümkündür. Öncelikle yukarıda kısaca değindiğimiz, bazı hikaye şablonları ve örneklerinin zamanla alttürler haline gelmesi sürecinde sinemanın bir sektör ve endüstri haline gelmesi dolayısıyla yaratıcı endüstri olgusunun sürece dahil olması söz konusudur. Bu sektörleşme ve endüstrileşme süreci, bu çalışmanın ilk bölümünde tartışılan “senaryonun bir yaratıcı endüstri ürünü olarak sanatsal ve ekonomik bağlamları” konusuyla ilintilidir. Başlangıçta yeni bir icat ve özgün bir sanat dalı olarak ortaya çıkan sinema zamanla bir endüstri haline dönüşürken, endüstrileşmenin kendine has koşulları da sinema üretim sürecine dahil olmuştur. Sanatsal ya da endüstriyel her tür üretimde söz konusu olan arz talep dengesi olgusunun endüstrileşme süreciyle birlikte başat unsurlardan biri haline geldiğini ve bunun sonucu olarak da izleyici beğenisinin belirleyici bir unsur olarak öneminin arttığını söylemek mümkündür. Sinema sektörünün

ekonomik ayağını oluşturan stüdyolar, yapım şirketleri, dağıtımıcılar ve sinema salonları gibi aktörlerin, sektörün yaratıcı tarafında bulunan yönetmen ve senaristlerden arz talep dengesi ve izleyici beğenisi öncelikli “ürünler” talep etmesi daha önceden izleyici beğenisi kazanmış şablonların sürekli ve yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. Bu yorumdan hareketle alttürlerin oluşmasında endüstrileşmenin etkin rolü olduğunu söylemek mümkündür. Edebiyatla ilişkisi diğer türlere nispeten daha fazla olan polisiye türünde, polisiye alanındaki edebi eser çeşitliliğinin de etkisiyle bu eğilimin daha yüksek oranda olduğu gözlemlenebilir. Arthur Conan Doyle’nin sinema sanatının doğuşundan çok önce kaleme aldığı Sherlock Holmes hikayelerinin sinemanın endüstrileşmesi ile birlikte başlı başına bir polisiye alttürüne dönüşmesi bu durumun en çarpıcı örneklerinden biri olarak ele alınabilir.

Yaratıcı endüstri kavramının ve olgusunun Saruhan ve Pinhan senaryoları özelindeki etkisi ise yukarıda tartışılan genel bağlamıyla ilintili olarak bu iki eserin yazarlarının tercihlerinde aranabilir. Yazarların tercihlerini yaparken etkili olan psikolojik motivasyonlarını bilemesek de bu tercihlerin yaratıcı endüstri olgusunun şekillendirdiği ve bu metinde sıkça tartışılan senaryonun ekonomik bağlamının belirlediği sınırları göz önünde bulundurduğunu yahut özellikle bu sınırlar içinde kaldığını söylemek mümkündür. Her iki yazar da daha önce denenmiş ve bir yaratıcı endüstri alanı olarak sinema sektörünün halen üretmekte olduğu polisiye alttürlerine yönelmiş ve bu alttürlerin kalıplarına büyük oranda sadık kalmışlardır. Pinhan senaryosu Hollywood’un gelenekselleşmiş seri katil anlatısını tercih ederken Saruhan senaryosu ise Sherlock Holmes kalıplarını kullanmıştır. Buradan hareketle yapılan tercihlerin farklılığıyla birlikte bu farklılaşmanın yaratıcı endüstri olgusunun etki alanı içinde kaldığını söylemek mümkündür.

Yukarıda değinilen farklı tercihlerin doğal sonucu olarak her ikisi de polisiye türde eserler olan senaryoların polisiye unsurlarını işleme biçimleri de farklılaşmaktadır. Hikaye anlatımı noktasında dikkat çeken en temel fark suç ve suçlu unsurlarının hikayede sunulma biçimi olarak göze çarpmaktadır. Saruhan senaryosunda suç henüz ilk sahnede işlenir ve anlatının geri kalanı suçun işlenişini ve suçluyu bulmakla ilgilidir. Pinhan senaryosunda ise yine ilk sahne suçun sunumu ile başlar fakat anlatı boyunca suç tekrar tekrar işlenmeye devam eder. Bunun yanı sıra Saruhan senaryosunda hem suçlu hem de

suçun ardındaki entrika final sahnesine kadar film karakterlerinden ve izleyiciden saklanmışken Pinhan senaryosunda anlatının henüz başlarında suçlu önce izleyiciye ardından film karakterlerine sunulur fakat suçun ardındaki entrikanın nihai çözümü finale saklanır.

Ele aldığımız senaryoların farklılık gösterdiği bir diğer temel unsur zaman ve mekan tercihlerinde kendini göstermektedir. Pinhan senaryosu günümüz dünyasında ve günümüz modern İstanbul’unda geçmektedir. Bu doğrultuda anlatıda ele alınan temalar da günümüz dünyasının ve insanının sorunlarıyla ilgilidir. Pinhan senaryosunda çocuk istismarı, adalet sistemindeki sıkıntılar, modern toplum düzeninin insan psikolojisine etkisi gibi temalar senaryonun öyküsünü de şekillendirmiştir. Polis olan başkarakterin ve ekibinin yakalamaya çalıştığı seri katilin cinayet işleme motivasyonu ve senaryo boyunca işlediği cinayetler bu temaların sadece anlatının altmetninde değil olay örgüsünde de etkisini ortaya koymaktadır. Saruhan senaryosunda ise tamamen farklı bir yaklaşım sergilenmiştir. Anlatı biçimi olarak Sherlock Holmes modelini kullanan senaryo hikayeyi günümüzden yaklaşık 400 yıl öncesine taşıyarak izleyicinin aşına olduğu bu güncel anlatı kalıbına farklılık ve özgünlük katmayı denemiştir. Senaryonun altmetninde tespit edilebilen adalet kavramı, insanın hırsları ve önyargıları gibi temaların olay örgüsünde belirleyici etkileri gözlemlenmemektedir. Pinhan senaryosunun aksine Saruhan senaryosundaki olay örgüsünün temalara değil entrikaya ve bu entrikanın çözümlenmesine yani aksiyona dayandığı söylenebilir.

Anlatının biçimini etkileyen bütün bu temel farklılıkların, karakter tasarımı, diyalog kullanımı, görsel tasarımlar gibi detaylarda da etkisini gözlemlemek mümkündür. Pinhan senaryosundaki karakterler, anlatının temaları ile paralel biçimde, duygu durumları, amaçları ya da amaçsızlıkları, engelleri, mizaçları ile modern yaşamın getirileri ile kuşatılmış günümüz insanını model alırken Saruhan senaryosunun karakterlerinin tasarımında benzeri bir modellemenin izleri bulunmamaktadır. Bu farklılığın nedeninin, Saruhan senaryosunda merak unsurunun entrikaya ve bu entrikanın nedenine ve nasılına yani aksiyona yüklenmişken; Pinhan senaryosunda entrikanın anlatının başlarında büyük ölçüde çözümlenerek, merak unsurunun suç olgusunun doğasına ve karakterlerin psikolojisine yüklenmiş olması olduğunu söylemek mümkündür. Yine bu doğrultuda Pinhan senaryosundaki diyaloglar karakterlerin duygu

durumlarını açmaya hizmet ederken Saruhan senaryosundaki diyalogların olay örgüsüne ve entrikaya hizmet ettiği gözlemlenebilir.

Yukarıda tartışılmaya çalışılan tüm bu anlatı farklılıklarına rağmen ve bu farklılıklarla birlikte her iki anlatının ait oldukları alttürlerin kalıplarına sadık kaldıklarını söylemek mümkündür. Gerek olay örgüsünün temposu ve ritmiyle, gerek karakter tasarımlarıyla Pinhan senaryosu günümüzde artık gelenekselleşmiş olan seri katil alttürünün tüm motiflerini kullanır ve bu noktada bir ayrılma çabası gözlemlenmez. Zaman ve mekan tercihleriyle bir tür özgünlük ortaya koyan Saruhan senaryosunun ise yine tempo ve ritim, merak unsurunun kullanımı ve benzeri senaryo öğelerini göz önünde bulundurduğumuzda ait olduğu alttürün kalıplarına sadık kaldığını söylemek mümkündür. Yanı sıra, klasikleşmiş tür kalıplarını farklı zaman ve/veya mekanlara taşımak yaklaşımı da günümüz anlatılarında sıkça karşılaşılan anlatı tekniklerinden biridir. Buradan hareketle, ele aldığımız senaryoların yaratıcı endüstrilerin bir parçası olarak kabul ettiğimiz senaryo alanında yaratıcı endüstri olgusunun şekillendirdiği sınırlılıklar içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Ele aldığımız senaryoların anlatı ve yazı biçimlerini yaratıcı endüstri kavramı bağlamında karşılaştırmalı değerlendirmesinin ardından yine aynı yaklaşımı projelerin yayın mecrası televizyonla kurdukları dinamik ilişkileri tartışan senaryo analiz sorularının ikinci soru grubu üzerinden sürdürebiliriz. Çalışmanın bu bölümünün önceki altbölümlerinde senaryolara yöneltilen ve ikinci soru grubuna ait olan sorulardan elde edilen yanıtların, bir önceki soru grubundan elde edilen yanıtların aksine oldukça benzeştiğini gözlemlemek mümkündür.

Bu çalışmada daha önce de belirttiğimiz üzere Saruhan ve Pinhan senaryoları TRT TV Filmleri Projesi'ne seçilerek filmleştirilmiş senaryolardır. TRT TV Filmleri Projesi'nin koşulları ve üretim modeli ikinci bölümde detaylı olarak aktarılmıştır. Bu bilgilerden hareketle ele alınan senaryoların bu proje için kaleme alınmış olduğu yahut projeye kabul edildikten sonra TRT TV Filmleri Projesi'nin önerdiği üretim modeline uygun biçimde revize edilerek tekrar yazılmış oldukları bu analiz içerisinde göz önünde bulundurulması gereken bir unsurdur. Bunun sonucunda, televizyonun her iki projenin de nihai ve kesin yayın mecrası olacağı gerçeğinin senaryo yazım sürecinde belirleyici bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Yayın mecrası olarak televizyonun, senaryo

yazımındaki bu belirleyici etkisini gözlemleyebileceğimiz ilk alan senaryoların hedef kitle belirleme noktasındaki tercihleri olabilir.

Çalışmanın ilk bölümünde “senaryonun bir yaratıcı endüstri olarak ekonomik bağlamı” maddesinde tartışılan argümanlar doğrultusunda, günümüz senaryo yazarlarının çalışmalarında hedef kitleyi göz önünde bulundurmak ve dahi detaylıca belirlemek durumunda olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra doğrudan televizyon üretiminin bir parçası olan böylesi üretim modelinde bu gerekliliğin daha büyük bir önem kazanacağını söylemek mümkündür. Hedef kitlenin bu belirleyici etkisi hikayedeki tür tercihindense senaryodaki diyalog kullanımına; senaryonun temposu ve ritmindense karakter tasarımlarına kadar senaryo yazımına dair hemen her hususta kendini göstermektedir. Öncelikle senaryolardaki tür tercihi, senaryo yazımını bir yaratıcı endüstri kolu olarak ele aldığımızda işbu üretim alanının sıklıkla yöneldiği bir hedef kitleyi işaret etmektedir. Polisiye türü ve alttürlerinin hem üretim hem tüketim bağlamında bugün halen oldukça rağbet gören alanlar olduğunu söylemek mümkündür. Polisiye türünün genel izleyicide bulunduğu bu karşılığın yanı sıra kendi özel izleyici ve takipçi kitlesine de sahip olduğu, gerek gişe sineması verilerinde gerekse Netflix, BluTV, Amazon Prime vb. yayın platformlarının içeriklerindeki alt kategorilerde gözlemlenebilir durumdadır. Ele aldığımız örneklerde senaryo yazarlarının bu türü tercih etmelerinde yazım tecrübesi, teknik yatkınlık, kişisel beğeni gibi çok farklı etmenlerin olabileceğini göz önünde bulundurabiliriz. Ancak bunların yanı sıra tercih edilen polisiye türünün potansiyel hedef kitlelerle özellikle televizyon izleyicisi ile halihazırda bulunan görece kolay ilişkisinin senaryo yazarları için teşvik edici bir unsur olduğunu ihtimal dahilinde bulundurmamak da mümkündür. Buradan hareketle, Saruhan ve Pinhan senaryolarının analiz sorularından elde ettiğimiz cevaplarda her iki senaryoda da hedef kitlenin televizyon izleyicisi göz önünde bulundurularak ve yaygın tanımıyla genel izleyici kitlesi olarak belirlendiğini söyleyebiliriz.

Yukarıda tartışılan ve televizyon mecrasının belirleyici olduğu hedef kitle tercihindense hareketle, belirlenen hedef kitlenin senaryoların temel unsurlarına olan etkisini analiz etmek söz konusu senaryoların televizyon mecrasıyla kurdukları dinamik ilişkiyi anlamamızda faydalı olabilir. Buradan hareketle, Pinhan senaryosundaki daha önce de tartıştığımız etkin tema kullanımında televizyon etkisini ele alabiliriz. Pinhan

senaryosu suç, suçun doğası, günümüz toplumu ile suç olgusu arasındaki olası ilişkiler, modern adalet sisteminin sorunları, çocuk istismarı gibi hikayeye de yön veren temaları işlerken bu işlenişin genel izleyicinin kabul edebileceği bir dozda tutulmaya çalışıldığını; benzeri temaların bağımsız sinemadaki kullanımından farklı olarak temalarda derinleşmekten ziyade sadece gösterilmekle yetinildiğini tespit etmek mümkündür. Bunun yanı sıra yine Pinhan senaryosunda işlenen seri katil olgusunun Türkiye'deki karşılığı tartışmalı olabilecek bir mevzudur. Bu olguya dair kanaatlerin ise özellikle Amerikan filmlerinde anlatılan hikayelerden edinildiğini söylemek ise mümkündür. Türkiye'de geçen bir seri katil hikayesini işleyen senaryo için bu durumun bir tür handikap olması muhtemeldir. Fakat bununla birlikte senaryodaki karakterlerin tasarımlarının yerel referanslarla şekillendirilmiş olması, sosyal ilişkilerin günümüz Türkiye'si ile uyumlu olması, polis teşkilatının ve hiyerarşisinin sunumu ve seri katilin motivasyonunu oluşturan temanın (çocuklara karşı işlenen suçlar) sosyo-kültürel bir karşılığının bulunması, seri katil hikayesinin neden olacağı handikapı dengeleyecek unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle Pinhan senaryosunun televizyon mecrasının öngördüğü hedef izleyici kitlesini göz önünde bulundurarak hikayenin sunumunda bu doğrultuda düzenlemelere gittiğini söylemek mümkündür. Televizyon mecrasındaki hedef kitleyi gözetten benzer düzenlemelerin bir önceki alt bölümde aynı sorulara verilen cevaplardan yola çıkarak Saruhan senaryosunda da karşımıza çıktığını gözlemleyebiliriz. 16. Yüzyıl sonlarında geçen senaryoda öncelikle diyaloglarda dönem Osmanlıcasını yansıtan fakat günümüzde de kullanımda olan kelimeler tercih edilmiş ve günümüz diline uygun cümle kalıpları kullanılmıştır. Dönem atmosferinin etkileri karakter tasarımlarından ziyade mekan tasarımlarına ve olaylara yön veren sınırlılıklara yüklenerek anlatının konu edindiği dönemle bağı korunmaya çalışılmıştır. Öte yandan özellikle müziklerde radikal biçimde günümüze has bir tarz tercih edilmiş ve izleyicinin işlenen evrene yabancılaşmasının da önüne geçilmek istenmiştir.

Her iki senaryoda gözlemlediğimiz televizyon mecrası etkisindeki benzeşmelerin yanı sıra Saruhan senaryosu bazı noktalarda bu benzeşmelerin dışında kalan örnekler de sunmaktadır. Tür kalıplarına ve klasik polisiye klişelerine oldukça sadık kalarak bir televizyon anlatısı olarak konumlanan Pinhan senaryosunun aksine Saruhan senaryosunun televizyon anlatısının sınırlarını birkaç noktada zorladığını söylemek

mümkündür. Polisiye kalıpları ile işlediği olay örgüsünü 16. Yüzyıl Osmanlı Dönemine taşıyan Saruhan senaryosu bu tercihi nedeniyle dönem filmi özellikleri de göstermektedir. Polisiye ve dönem filmi gibi hedef kitlede popülaritesi olan iki türü harmanlamış olmanın potansiyel izleyici kitlesini genişletmesi gibi bir avantaj söz konusu olmakla birlikte; sanat tasarımı, görsel dil gibi hususlarda tarihi türdeki televizyon yapımları yerine yine tarihi türdeki sinema filmlerinin referans alındığı gözlemlenmektedir. Bu gözlemlerden hareketle anlatı olarak televizyon yapımlarına, prodüksiyon tasarımı açısından sinema filmlerine daha yakın bir noktada konumlandığını söylemek mümkündür. Ancak bu konumlanmaya rağmen genel bir değerlendirmeye anlatının nihai sınırlarını televizyon mecrasının gereksinimlerinin belirlediğini söyleyebiliriz.

Sonuç olarak senaryoların anlatı ve yazı biçimlerini analiz eden ilk soru grubundan elde edilen cevaplarda Saruhan ve Pinhan senaryolarının ayrıştığı yönler açığa çıkarken; senaryoların yayım mecrası olarak televizyonla kurdukları dinamik ilişkiyi analiz eden ikinci soru grubundan elde edilen yanıtlar senaryoların benzeştiği yönleri açığa çıkarmıştır. Bu bağlamdaki benzerliklerin nedenini televizyon mecrasının etkisi ve dolayısıyla ele aldığımız senaryoların bir yaratıcı endüstri ürünü olarak konumlanması olduğunu tespit etmek mümkündür.

Önceki altbölümlerde senaryolara yöneltilen analiz sorularının üçüncü ve son soru grubu, senaryoların yaratıcı endüstri ürünü olarak özelliklerini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Saruhan ve Pinhan senaryolarını bu cevaplardan elde edilen sonuçlar doğrultusunda değerlendirdiğimizde her iki senaryonun da yaratıcı endüstri bağlamında taşıdığı nitelikleri ve bu niteliklerin hangi ölçüde benzeşip hangi noktalarda ayrıştığını gözlemleyebiliriz. Senaryoların anlatı ve yazı biçimini analiz eden ilk soru grubunun ve televizyon mecrasıyla kurdukları etkileşimi analiz eden ikinci soru grubunun değerlendirmesinden farklı olarak üçüncü soru grubundaki soruların karşılaştırmalı değerlendirmesi, yaratıcı endüstri olgusunun senaryolar üzerindeki etkisinden ziyade senaryoları bir yaratıcı endüstri ürünü olarak ele aldığımızda gözlemlediğimiz özellikleri ortaya koyacaktır. Önceki altbölümlerde yöneltilen senaryo analiz soruları doğrultusunda gözlemlenmeye çalışan yaratıcı endüstri özelliklerinin başlıcaları; senaryonun kolektif üretim potansiyeli ve bu bağlamda vaat ettiği istihdam olanakları, senaryonun diğer sanat dalları ile kurduğu ilişki, pazarlama ve tanıtım süreçlerine dair senaryonun barındırdığı

potansiyel, senaryonun devam filmi olarak ya da farklı formatlarda geliştirilmesine dair potansiyeli ve başka ülkelere ihraç edilmesi potansiyeli olarak öne çıkmaktadır.

Bu çalışma boyunca konu edinilen yaratıcı endüstri kavramının mahiyeti, ortaya çıkışı ve olgusal gelişimi birinci bölümde detaylıca tartışılmıştır. Söz konusu tartışmalarda yaratıcı/sanatsal üretimin ekonomik bağlamı ön plana çıkan başlıca konulardan biridir. Yaratıcı endüstriler kapsamında “üretim” ekonomik bağlamı yalnızca eserlerin/ürünlerin “pazarla” kurdukları ilişkiyle değil aynı zamanda üretim sürecinin gerektirdiği istihdam potansiyeliyle de ilişkilidir. Zira özellikle sinema ve televizyon gibi alanlarda yapılan üretimler kendilerine has istihdam potansiyelleri de barındırmaktadır ve istihdam kavramı başlı başına ekonomi kavramının kapsama alanına girmektedir. Bu noktada yaratıcı endüstri kavramının genel kabul gören tanımlamasına tekrar göz atmakta fayda olabilir.

Yaygın kabul gören İngiliz Kültür Medya ve Spor Müdürlüğü (DCMS) tarafından 2001 yılında yapılan tanıma göre “Yaratıcı endüstriler kökeninde bireysel yaratıcılık ve yeteneği barındıran, fikri mülkiyet hakkının kazanılması ve kullanılması aracılığıyla, refah seviyesinin yükseltilmesi ve meslek edinmeye dayalı iş potansiyeli yaratan endüstrilerdir” (Büker, 2017)

İngiliz Kültür Medya ve Spor Müdürlüğü’nün bu tanımında yaratıcı endüstrilerin istihdam potansiyeline tanımlayıcı bir özellik olarak açık bir atıfta bulunulmuştur. Buradan hareketle yaratıcı endüstri ürünlerinin istihdam potansiyeli içermesi beklendiğini söylemek mümkündür. Sinema ve televizyon filmleri kendilerine has üretim koşulları gereği ciddi bir istihdam gerektiren ürünler oldukları bir gerçektir. Böylelikle ele aldığımız her iki senaryonun da doğal olarak bir istihdam potansiyeli taşıdığını kabul edebiliriz. Öte yandan teknolojik gelişmeler ve bu gelişmelerin film endüstrisine etkileri yeni istihdam alanları açmaktadır. Özellikle görsel efekt teknolojisi günümüz filmlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bunun yanı sıra gerek çekim aşamasında kullanılan başta kameralar olmak üzere çoğu ekipmanın gerekse buna bağlı olarak kurgu aşamasında kullanılan teknolojilerin dijitalleşmesi de pek çok yenilikle beraber yeni istihdam potansiyelleri barındırmaktadır. Bu bağlamda Saruhan ve Pinhan senaryolarına baktığımızda, doğal olarak vaat ettikleri istihdam potansiyellerine ek olarak daha farklı yaratıcı ekiplere ihtiyaç duyup duymadıklarını ve dolayısı ile yaratıcı endüstri kavramı bağlamında ortaya koydukları özellikleri sorgulamamız mümkündür.

Bu altbölümde karşılaştırmalı değerlendirmesini yaptığımız Pinhan senaryosu bir filmin gerektirdiği standart üretim süreçleri haricinde özel bir üretim süreci aşaması (özel efekt çalışmaları, özel ses tasarımı vb.) veya bir film üretim sürecine dahil olan alışlagelmiş yaratıcı ekipler haricinde farklı bir yaratıcı ekip gereksinimi talep etmemekle Saruhan senaryosu özellikle dönem filmi unsurları nedeniyle yapım sürecinde alışlagelenden farklı yaratıcı ekiplerin istihdamını vaat etmektedir. Dönem filminin kaçınılmaz gerekliliği olarak özellikle mekan tasarımları ve kostümlerin dönemin atmosferine uygunluğu özel bir çalışma gerektirmektedir. Bu gereksinimler nedeniyle senaryo standart bir üretim prosedüründen farklı olarak özel bir sanat çalışması ve buna bağlı olarak konuya hakim bir sanat grubu/ekibi talep etmektedir. Bunun yanı sıra dönemin kültürü, dili, sınırlılıkları ve sosyal yaşamına dair unsurlar da hikayede belirleyici bir rol oynadığından, bu konularda da özel bir ön prodüksiyon çalışması (tarihsel bağlamda sosyo-kültürel araştırmalar, dönem mimarisi ve kıyafetleri üzerine araştırmalar, diyalekt araştırmaları vb.) ve buna bağlı alanında uzman ekipler bir diğer gereksinimdir. Bu analizler doğrultusunda Saruhan senaryosunun, geleneksel film üretim modelini vaat eden Pinhan senaryosuna nispeten günümüz yaratıcı endüstrileri üretim anlayışına daha yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Ele aldığımız senaryoların diğer sanat dalları ile kurdukları ilişkilere baktığımızda her iki senaryonun da hikaye içeriği olarak böyle bir açılımı olmadığını tespit edebiliriz. Öte yandan yine Saruhan senaryosunun yukarıda değindiğimiz özellikleri ve gereksinimleri nedeniyle üretim sürecinde özellikle kostüm ve mekan tasarımı konularında diğer sanat dallarından yaratıcı ekiplere gereksinim duyduğunu ve böylelikle yazım aşamasında da diğer sanat dalları ve sanat tarihi ile potansiyel bir ilişki içinde olduğunu varsayabiliriz.

Yaratıcı endüstri ürünlerinin ayrılmaz bir parçası olan tanıtım ve pazarlama süreçleri günümüzde sadece yapım sonrasında değil henüz senaryo yazım aşamasında ele alınmaya başlayan bir konudur. Bu bağlam başlı başına yaratıcı endüstri kavramının önerdiği üretim modelini geleneksel yaratıcı üretimlerden ayırtıran bir mefhumdur. Örnek olarak aldığımız Saruhan ve Pinhan senaryolarını bu bağlamda analiz edilen sorulardan elde ettiğimiz sonuçlar, her iki senaryonun da yazım aşamasında tanıtım ve pazarlama süreçlerini öngörmediğini ortaya koymaktadır. Saruhan senaryosunun adı belli

bir bölgeyi imlese de söz konusu bölge senaryoda belirleyici bir unsur olarak kullanılmamıştır yahut bir tür artistik tercih olarak hikayenin neredeyse tamamının bir handa geçmesi böylesi bir tercihin önüne geçmiştir. Pinhan senaryosunda da tanıtım pazarlama süreçlerini öngören herhangi bir girişime rastlanmamıştır. Her iki senaryoda da bu yönde atılmış yegane adım, oyuncu kadrosundaki bazı önemli isimlerin (Pinhan’da Orhan Kılıç; Saruhan’da Ahmet Mümtaz Taylan) senaryo yazım aşamasında belirlenmiş olmasıdır. Bu isimlerin önceden belirlenmiş olmasının senaryo yazımında özellikle karakter tasarımları ve diyaloglarda etkili olmuş olması ihtimal dahilindedir. Buradan hareketle yaratıcı endüstri ürünleri olarak her iki senaryonun da günümüzde yaratıcı endüstrilerin kullandığı tanıtım ve pazarlama metotlarından uzak olduğunu söylemek mümkündür.

Endüstriyel ürünler olarak senaryoların ve filmlerin elde edilen kazancı maksimize etmek doğrultusunda en çok kullandıkları yöntemler devam filmleri ve/veya eserlerin yeniden yorumlanarak kitap, dizi film, animasyon film vb. farklı formatlarda yeniden üretilmeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde üretilen gişe filmleri ve televizyon yapımların pek çoğu bu potansiyeli henüz senaryo aşamasında göz önünde tutmakta ve senaryolar bu ihtimali barındıracak şekilde kaleme alınmaktadır. Saruhan ve Pinhan senaryolarını bu bağlamda ele aldığımızda Pinhan senaryosunun kapalı hikaye modelinde tasarlanmış olduğunu; hikayenin finalinde konunun hem duygusal hem de olay örgüsü olarak tamamlanmış ve karakterler dönüşümlerini tamamlamış olduğunu ve bunun sonucu olarak senaryonun bir devam filmine veya televizyon dizisi uyarlamasına uygun olmadığını söyleyebiliriz. Saruhan senaryosunda ise bir devam filmine dair herhangi bir atıf bulunmasa da Sherlock Holmes modelinden aşına olduğumuz şekilde bu karakter üzerinden başka polisiye hikayeler üretilmesi potansiyelinden söz etmemiz mümkündür. Ancak yine de gerek Saruhan senaryosunun gerek Pinhan senaryosunun yazım aşamasında devam filmi yahut farklı formatlarda yeniden üretim potansiyeline dair herhangi bir girişimde bulunduğunu söyleyemeyiz.

Günümüzde senaryoların ve filmlerin yaratıcı endüstri ürünleri olarak ekonomik bağlamına baktığımızda, uluslararası satışların, yani filmlerin doğrudan ya da senaryolarının telif hakkı satışlarının, sözünü ettiğimiz ekonomik bağlamın en önemli parçalarından biri haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu türden satış potansiyelleri,

satış olasılığını güçlendirmesi öngörülen motiflerin (belli mekanların kullanımı, uluslararası gündem olan temaların işlenmesi vb.) senaryo aşamasında sürece dahil edilmesini de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Saruhan ve Pinhan senaryolarını incelediğimizde bu potansiyele yönelik özel bir girişime dair herhangi bir ipucu bulunduğunu söyleyemeyiz. Öte yandan Saruhan senaryosunun Osmanlı döneminde geçtiğini ve Osmanlı'yı konu edinen dönem yapımlarının son dönemde yurt dışında gördüğü ilgili göz önünde bulundurarak Saruhan senaryosunun bir proje olarak yurt dışı satış potansiyelinden söz etmek mümkün olabilir. Ancak bu potansiyelin senaryo aşamasında öngörülmüş bir girişim olduğunu söyleyebilmek için elimizde yeterli veri bulunmamaktadır.

Yaratıcı endüstri kavramı bağlamında Saruhan ve Pinhan senaryolarının karşılaştırmalı değerlendirmesini yaptığımız bu altbölümün nihai bir yorumu olarak, ele aldığımız iki senaryonun yukarıda değindiğimiz kriterler doğrultusunda birer yaratıcı endüstri olarak konumlandığını söylememiz mümkündür. Bu bağlamda Saruhan senaryosunun Pinhan senaryosuna göre yaratıcı endüstri olgusunun beraberinde getirdiği imkanlar ve sınırlılıklara daha çok temas ettiğini yukarıda yürütmeye çalıştığımız tartışma ışığında vardığımız bir diğer değerlendirme olarak ortaya koyabiliriz.

SONUÇ

“Yaratıcı Endüstri Kavramı Bağlamında Televizyon Filmi Senaryoları: Saruhan Ve Pinhan Örneği” başlıklı bu çalışma kapsamında iletişim alanı başta olmak üzere akademik literatürde, gittikçe daha fazla yer edinen, farklı bağlamlarda tartışılma potansiyeli sunan yaratıcı endüstriler kavramı ele alınmış ve yaratıcı endüstri ürünü olarak televizyon filmi senaryoları incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, akademik tartışmaların gündelik hayat pratikleriyle kesiştiği bir alan olarak tanımlanabilecek olan yaratıcı endüstriler kavramı incelenmiş ve bu inceleme kavramın iletişim çalışmaları bağlamında köklerinin aktarılmasıyla derinleştirilmiştir. Bu noktada yaratıcı endüstriler kavramının temel iki iletişim çalışmaları geleneğinden beslendiği söylenebilir. Öncelikle, kültür kavramını derinlemesine tartışmaya açan ve kültürün medyayla doğrudan ilişkisine bakan dolayısıyla yaratıcı endüstrileri -böyle adlandırmamakla birlikte- merkeze alan Frankfurt okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği yaratıcı endüstrilerle ilgili tartışmaları besleyen önemli bir konumdadır. Frankfurt okulunun “kapitalist kültür ve ona direnmesi gereken işçi sınıfı” anlayışına eleştirel bir yaklaşım getiren İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği kültürün sabit, değişmez ve yekpare olduğu düşüncesine karşı çıkar. Alçak kültür ve yüksek kültürün, farklı bir ifade ile, popüler kültür ve burjuva kültürünün iç içe olduğunu, dahası izleyicinin, tüketicinin sisteme direnerek onu dönüştüreceğini, Frankfurt okulunun iddia ettiğinin aksine pasif olmadığını savunur. Yaratıcı endüstriler hakkında yürütülen güncel akademik tartışmaların dayandığı diğer temel ise Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğine kıyasla daha güçlü bir ilişki zemini sunan ekonomi-politik tartışmalardır. Alanın önemli temsilcilerinin medya ürünlerinin üretim süreçlerini tartışmaya açan girişimleri günümüz yeni endüstriler tartışmalarının zemini olarak kabul edilebilir. Frankfurt okulu, İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği ve ekonomi politik tartışmalarla geçmiş iletişim çalışmalarıyla bir bağ kuran yeni endüstriler kavramı etrafında şekillenen tartışmalar okulların birleşimi olmanın çok ötesindedir. Yaratıcı endüstriler kendi koşullarını yaratan ve sürekli değiştiren, yaratıcılığın ve üretimin olduğu kadar onların pazardaki karşılığını ve pazarın bu bağlamdaki koşullarını var eden dinamik bir alan olarak düşünülmelidir.

Yaratıcı endüstrilerin iletişim çalışmalarındaki yeri ve güncel tartışma olanaklarının aktarıldığı ilk bölümün devamında yaratıcı endüstrilerin üzerinde uzlaşılan özellikleri bağlamında senaryonun yaratıcı endüstri ürünü olarak kabul edilip edilemeyeceği tartışılmıştır. Her bir özelliğin tek tek sınıandığı bu tartışma sonucunda bir yandan bireysel veya kolektif yaratıcılığa dayanan diğer yandan var olmak için pazara çıkma zorunluluğunu taşıyan senaryonun, bireysel yaratıcılık ve fikir üretiminin pazarlanabilir bir endüstriyel ürüne dönüşme süreci olarak tanımlanabilecek yaratıcı endüstriler bağlamında anlamlı bir ürün olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünün ikinci başlığı senaryonun sanatsal bağlamına ayrılmıştır. Senaryonun bir sanat eseri olarak kabul eden, kendine özgü özelliklerinin ve potansiyelinin olduğunu savunan savlar ve senaryonun kendi başına bir sanat eseri niteliği taşımadığı, bir ara metin olarak işlev gördüğünü iddia eden tartışmalar aktarılmıştır. Senaryonun sanat eseri olarak nitelendirilemeyeceğini savunan görüşlerin karşı argümanlarla cevaplandırıldığı bu çalışmada senaryonun bir sanat eseri olduğu savunulmaktadır. Daha açık bir ifade ile senaryo, Senaryo; görsellerin tekrar görsele dönüştürülmek üzere kelimelerle ikame edildiği bir alan olarak çok katmanlı yaratıcılık gerektiren özellikleri nedeniyle bir sanat ürünüdür.

Çalışmanın bir yaratıcı endüstri ürünü olarak senaryoyu merkezine aldığı ilk bölümün son ana başlığı senaryonun ekonomik bağlamını ele almıştır. Bir yaratıcı endüstri ürünü olan senaryonun kendi dinamiklerinin yanı sıra içinde bulunduğu pazar ekonomisi ile ilişkisinin tartışıldığı bu bölümde pazar ile kurulan ilişkinin senaryonun içeriği ile doğrudan bağlantılı olduğu ve bu ilişkinin iki zemin üzerinden ilerleyebileceği sonucuna varılmıştır. Sanat eserlerinin kategorileştirmenin indirgemeci sonuçlara yol açabileceği göz önünde bulundurulmakla birlikte anlamlı bir analiz için gerekli duyulan bu ayırım senaryoların yapımcı sineması ve yönetmen sineması olarak iki farklı ekonomik bağlamda ele alınmasını önermektedir. Yapımcı sineması için senaryonun üretiminin devamında pazarda yer aldığı fakat bu yer alışı marjinal kar getirisi ve pazarlama stratejileri bağlamında herhangi bir endüstriyel üründen farklı olduğu sonucuna varılmıştır. Türkiye’de görece daha yaygın olan yönetmen sineması ise Türkiye özelinde tartışılmış, yazım ve yazım sonrası film üretim sürecinde bu çalışmanın hazırlandığı

zaman diliminde yer alan destek mekanizmaları ve desteklerin özgül özellikleri aktarılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümü bir önceki bölümün sonucundan yola çıkarak yönetmen sineması kapsamında değerlendirilebilecek olan senaryoların pazara açıldığı önemli bir alan örneği olan TRT TV Filmleri Projesine ayrılmıştır. Bu bölümde sırasıyla TRT TV Filmleri Projesinin ortaya çıkış süreci ve amacı, değerlendirme süreci ve yapım süreci aktarılmış ve bu bilgiler ışığında projenin yaratıcı endüstriler bağlamında ele alınıp alınamayacağı tartışılmıştır. Önceki bölümlerde aktarılmış olan, yaratıcı endüstrilerin temel özellikleri TRT TV Filmleri projesi örneğinde sınanmıştır. Öncelikle TRT TV Filmleri projesi herhangi bir ayırım olmaksızın bütün projelere açık bir çağrı olarak ortaya çıkmıştır ve senaryo olma özelliği taşıyan her metnin değerlendirilmeye alındığı proje her şeyden önce bireysel yaratıcılık ve yeteneğe alan açtığı için bir yaratıcı endüstri dalı olarak değerlendirilmelidir. Dahası üretim modeli olarak aynı anda hem yönetmen hem yapımcı sinemasının dinamiklerini barındıran, farklı bir ifade ile her iki alanın olanaklarını aynı anda mümkün kılan proje bu bağlamda dinamik bir model örneği olarak görülmelidir. Son olarak içinde yer aldığı sinema endüstrisine ürün sağlayan bir araç olmanın ötesinde, endüstrinin dinamiklerini tartışan, senaryo ve film üretimine teknik standardizasyon getirmeyi hedefleyen proje bir yandan yaratıcı endüstri pazar koşullarının dinamik doğasıyla uyum sağlarken diğer yandan uzun vadede meslek edinmeye dayalı iş potansiyeli yaratma ve bu potansiyelin belli standartlara uygun olma olanaklarını sunmuştur. Yaratıcı endüstrilerin temel özellikleri bağlamında ele alındığında TRT TV Filmleri projesinin bu özellikleri taşıdığı ve bir yeni endüstri olarak adlandırılabilmesi sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın senaryo analizine ayrılan son bölümü, önceki bölümlerde yer alan yaratıcı endüstri ürünü olarak senaryo ve yaratıcı endüstri örneği olarak TRT TV Filmleri Projesi tartışmalarının üzerine kurulmuş, TRT TV Filmleri projesi kapsamında senaryosu kabul edilen ve filmleştirilen her ikisi de polisiye türüne ait iki farklı proje ele alınmıştır. Anlatısına farklı zaman dilimlerini taşıyan, farklı senaristler tarafından kaleme alınmış olan bu senaryolar üç ayrı başlık altında toplanabilecek soruların yardımıyla analiz edilmiştir. Öncelikle her bir senaryonun bir anlatı biçimi olarak özgün özelliklerinin aktarılmasına aracılık edebilecek sorular cevaplanmış, devamında filmleştirilen

senaryonun gösterileceği meca olan televizyonla arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik izleyici temelli soruların cevaplanmasıyla analize devam edilmiştir. Son olarak, senaryolar bu çalışmanın temel argümanları bağlamında, yaratıcı endüstri olma özellikleri açısından analiz edilmesine olanak sağlayan soruların cevaplandırılması yoluyla analiz edilmiştir.

Bu bölümün dördüncü ve son kısmında her iki senaryoya da yöneltilen senaryo analiz sorularından elde edilen sonuçlar karşılaştırmalı değerlendirmeye tabi tutulmuş, böylelikle senaryoların benzeştikleri ve ayrıştıkları noktalar ortaya konmak suretiyle yaratıcı endüstri kavramı bağlamında senaryo analizleri kapsamlı biçimde yorumlanmıştır. Bu yorumlamada senaryo analiz sorularından elde edilen sonuçlar, yine senaryo analiz sorularının bölümün giriş kısmında açıklanan bağlamsal gruplandırması esas alınarak yapılmıştır.

Çalışma kapsamında analiz edilen senaryolar aynı türde olmakla birlikte farklı anlatı akşarına sahip, farklı dönemlere odaklanan ve farklı yazarlar tarafından kaleme alınmıştır. Dolayısıyla öngörüldüğü üzere senaryoların kendilerine özgü anlatı yapıları, mekan tasarımları ve hikaye mekanları bulunmaktadır. Örnek alınan senaryoların farklılıklarına rağmen ortaklaştıkları ilk alan mecrası ile ilişki kurma potansiyelidir, televizyon izleyicisini hedef alması beklenen senaryolar bu gerekliliği karşılamıştır ve önemli derecede kapsayıcı bir anlatı olma özelliğini barındırmaktadır. Dahası, süresi gereği televizyon izleyicisinin alışık olduğundan farklı bir ritme sahip olması gereken senaryolar bu handikabı hikayesini izleyici kitlesine uygun bir şekilde düzenleyerek aşmıştır. Senaryoların diğer sanat dallarıyla ve pazarı belli olmasına rağmen potansiyel pazarlama olanaklarıyla kurdukları önemli kabul edilebilecek bir ilişki bulunmaktadır.

Sonuç olarak, yaratıcı endüstrileri ve yaratıcı endüstri ürünü olarak senaryoları ele alan bu çalışma kapsamında tartışılan TRT TV Filmleri projesi, literatürün yaratıcı endüstriler bağlamında büyük oranda uzlaştığı özellikleri; proje kapsamında üretilen, çalışmada analiz edilen senaryolar da yaratıcı endüstri ürünü olma özelliklerini taşımaktadır. Bununla birlikte her iki senaryonun da yaratıcı endüstri olgusunun günümüzde geldiği safhayla, imkan ve koşullarıyla, Avrupa ve Amerika'daki örneklere nispeten, tam anlamıyla kesiştiğini söyleyemeyiz. Bunun nedenleri arasında ülkemizdeki üretim modellerinin yaratıcı endüstrilerin günümüzde ortaya koyduğu üretim modellerine

henüz entegre olmaması; TRT TV Filmleri Projesi gibi yaratıcı endüstri üretim modellerini hedefleyen projelerin yeni yeni ortaya çıkması gösterilebilir. Varılan bu sonuçlar, yaratıcı endüstri üretim modellerine olası bir entegrasyonun avantajları ve dezavantajlarının yeni bir tartışma konusu olarak karşımıza çıkacağıın işaretlerini vermektedir.



EK'LER

EK 1: Saruhan Filmi Künyesi

Sinopsis: 17. Yüzyılın başlarıdır. Gelecekte padişah olacağı kesinleşmek üzere olan Şehzade, Saruhan sancağına doğru yola çıktığı sırada, Saruhan'da bir cinayet işlenir. Saruhan'ın önemli kişilerinden Salih Ağa'nın oğlu Yusuf bir anda öldürülür. Saruhan Kadısı, bu cinayeti çözmek için İstanbul'dan tanıdığı Defterdar kâtibi Selim'i görevlendirir. İstanbul'da Yeniçeri ağası Bekir'in idam edilmesine sebep olan Selim'in bu göreve atanması Yeniçeri Ağa'sı Arifi hiç memnun etmez, ama engellemeye de gücü yetmez. Diğer taraftan şehzade ve onunla gelen Deli İzzet Paşa, Saruhan'a gelmeden cinayeti çözmek zorundadırlar.

Yönetmen: Emre Konuk

Yapım: Piar DNA; Cemil Yavuz, Kerim Ayyıldız, N. Taha Ekinci

Senaryo: Ramazan Ekmekçi

Oyuncular: İlker Kızmaz, Yurdaer Okur, Ahmet Mümtaz Taylan, Sinan Tuzcu,
Hakan Kurtaş, Sümeyra Koç, Oya Akar

Kamera: Murat Karabina, Salih Dikmen, Ercan Işık

Kurgu: Taylan Tuncer

Sanat Yönetmeni: Sedat Pala

Müzik: Atakan Ilgazdağ

EK 2: Pinhan Filmi Künyesi

Sinopsis: İstanbul’da korkunç bir cinayet meydana gelmiştir. Ünlü bir iş adamı gündüz vakti palyaço kostümü giyen bir katil tarafından vurularak öldürülmüştür. Katilin kimliğini bilen de yoktur. Daha da önemlisi kimliği belirsiz katil güvenlik kamerasına yaptığı işaretle bu cinayetlerin devam edeceğini, bunun yalnızca bir başlangıç olduğunu açıkça ifade etmiştir. Murat komiser ve ekibi katili durdurmak için araştırmalara başlarlar. Bu cinayet toplumun üst kabakasında büyük huzursuzluk yaratır. Büyük bir travmanın etkisiyle bir seri katile dönüşen Pinhan ile onu yakalamaya çalışan Murat komiser ve ekibi arasında soluksuz bir kedi – fare oyunu başlar. Pinhan kimdir ve neden bir seri katil olmuştur? Daha da önemlisi; onu durdurmak için neler feda edilecektir?

Yönetmen: Ömer Gökhan Erkut

Yapım: MES Akademi; Uğur Uzunok

Senaryo: M. Nurullah Sevimli

Oyuncular: Sarp Aydınoglu, Orhan Kılıç, Çiğdem Batur Güzel, Adnan Biricik, Yusuf Aytekin, Naşit Özcan, Kutay Köktürk

Görüntü Yönetmeni: Bülent Özer

Kurgu: Selçuk Mutlu

Sanat Yönetmeni: Reza Hemmatirad

Müzik: Tefik Kulak

KAYNAKÇA

- Apaydın, G. E. (2001). Popüler kültür ve iktidar sorunu. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Aslan, G. (2017). Yaratıcı endüstrilerin yükselişi: geçmiş, bugün ve gelecek. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 17 (4), s.109-122.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo kitabı: Senaryo yazım teknikleri ve film örnekleri*. İstanbul: Pana Film Yayınları.
- Büker, N. (2017). Sinema – televizyonda mesleki yeterlilik ve ekonomik kalkınmaya katkısı: sayısal verilerle Avrupa ülkeleri ve Türkiye karşılaştırması. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* C. 10 (1), s. 433-453.
- Chion, M. (2003). *Bir senaryo yazmak*. (N. Tanyolaç Öztokat, Çev.) İstanbul: Agora.
- Costello, J. (2010). *Senaryo yazımı*. (B. Baysal, Çev.) İstanbul: Kalkedon.
- Çalık, M. (2009). *İletişim kuramlarında hedef kitle konumlandırılmalarının karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). *Öteki kuram*. Ankara: Erk.
- Field, S. (2013). *Senaryo - senaryo yazımının temelleri*. (Ş. Erol, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Garnham, N. (1997). Ekonomi politik ve kültürel çalışmalar: Birleşme mi boşanma mı?. (S. Çelenk Çev.) *Teori ve Politika* S.8, s.87-104.
- Karabağ, Ç. (2005). *1990 sonrası Türk sinemasında sanat filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve anlatı: Senaryo için anahtar kavramlar*. Ankara: Babil.
- Kellner, D. (2004). *Kültürel araştırmalar ve sosyal teori: Eleştirel bir müdahale*. (Ü. Çığ, Çev.)
- Köstepen, E. (2004). Topyekun arayıştayız. *Altyazı Dergisi*, S.35, s.32-35.
- Lazzeretti, L. ve ark. (2014). Türkiye’de Yaratıcı ve Kültürel Sektörlerin Yapısı. *Maliye Dergisi*, S. 166. S.195-220.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak: Sanat filmlerinde kadın imgeleri*. İstanbul: Alan.
- Potts, J. ve ark. (2008). Social network markets: A new definition of the creative industries. *Journal of Cultural Economics*, C 32(3), s.167-185.
- Şakı Aydın, O. (2007). Alımlama araştırmaları ve kültürel çalışmalar geleneğinin katkısı. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* C.6, S.11, s. 119–131.
- Turok, I. (2003). Cities, clusters and creative industries: The case of film and television in Scotland. *European Planning Studies*, C.11(5), s.549-565.

Wellek, R. ve Warren, A. (1983) *Edebiyat biliminin temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Online Kaynaklar

- Erdoğan, İ. (1999). *Popüler kültür: Kültür alanında egemenlik ve mücadele*.
<http://www.daplatform.com/images/populer%20kultur%20ve%20iktidar%20sorunu.pdf> internet adresinden 03.06.2015 tarihinde edinilmiştir.
- Garnham, N. (1994). *Medya ve kamusal alan*. (S. Alankuş ve H. Tuncel, Çev.)
http://www.ilefarsiv.com/id/yazi_14.htm adresinden 05.06.015 tarihinde edinilmiştir.
- Vardar, S. (2017). Yaratıcı endüstriler. *Kalkınmada Anahtar Verimlilik*, S.338.
15.05.2018 tarihinde <http://anahtar.sanayi.gov.tr/tr/news/yaratıcı-endustriler/8360> adresinden edinilmiştir.
- Aa. com: 20.06.2018 tarihinde
<https://www.aa.com.tr/tr/sirkethaberleri/paraknede/sahibinden-satilik-cekilmemis-film-senaryosu/634976> adresinden edinilmiştir.
- Antalyaff.com: 05.07.2018 tarihinde <http://antalyaff.com/tr/page/index/3/20> adresinden edinilmiştir.
- Birgün.net: 20.06.2018 tarihinde <https://www.birgun.net/haber-detay/sahibinden-satilik-film-senaryosu-116905.html> adresinden edinilmiştir.
- Habertürk.com: 20.06.2018 tarihinde
<https://www.haberturk.com/gundem/haber/1256164-sahibinden-satilik-film-senaryosu> adresinden edinilmiştir.
- İksv.org: 05.07.2018 tarihinde <http://film.iksv.org/tr/koprude-bulusmalar> adresinden edinilmiştir.
- Library of Congress: 20.15.2018 tarihinde <https://catalog.loc.gov/vwebv/searchBrowse> adresinden edinilmiştir.
- Sahibinden.com: 20.06.2018 tarihinde <https://www.sahibinden.com/ilan/alisveris-kitap-dergi-film-toplu-satis-sahibinden-hic-cekilmemis-uzun-metraj-film-senaryosu-309373519/detay> adresinden edinilmiştir.
- Seyap.org: 30.06.2018 tarihinde <http://www.se-yap.org.tr/2018/02/22/sinema-destekleme-kurulu-20181-sayili-karari/> ve (<http://www.se-yap.org.tr/category/destekleme-kurulu-kararlari/#top>) adreslerinden edinilmiştir.
- Sinemakulturturizm.gov: 30.06.2018 tarihinde
<http://sinema.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/54511,senaryoyazimistenenbelgelerpdf.pdf?0> adresinden edinilmiştir.

